



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

**LA POSMODERNIDAD PURULENTA:  
REVISIÓN DE LA REVISTA *LA PUSMODERNA* COMO ESPACIO DE  
CONFLUENCIA Y DISGREGACIÓN, 1989-1997**

ENSAYO DE INVESTIGACIÓN  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:  
MAESTRO EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:  
JOSÉ LUIS PAREDES PACHO

TUTOR PRINCIPAL:  
DR. ÁLVARO VÁZQUEZ MANTECÓN  
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA-AZCAPOTZALCO

TUTORES:  
DR. RENATO GONZÁLEZ MELO  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS/UNAM  
MTRA. SOL HENARO PALOMINO  
MUSEO UNIVERSITARIO DE ARTE CONTEMPORÁNEO

MÉXICO, D. F., JUNIO DE 2013



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

# LA POSMODERNIDAD PURULENTA: revisión de la revista *La PUSmoderna* como espacio de confluencia y disgregación, 1989-1997

## Índice

Agradecimientos.....	4
<b>Capítulo 1. Presentación .....</b>	<b>6</b>
<b>Un poco de teoría.....</b>	<b>8</b>
<b>Capítulo 2. Antecedentes y contexto histórico.....</b>	<b>12</b>
<b>Capítulo 3. Nuevos diálogos, nuevos espacios .....</b>	<b>22</b>
El Salón Independiente.....	22
La irrupción del peladaje.....	23
Los grupos, las publicaciones de artista y la experiencia citadina.....	25
La independencia en la calle: economía informal.....	26
La irrupción del subsuelo: la banda y el punk .....	27
Una escena politizada.....	29
Micro empresas y otras iniciativas.....	29
Espacios domésticos: La Quiñonera y otros.....	32
La ciudad al aire libre.....	34
Espacios editoriales .....	34
Del <i>underground</i> a la institución y viceversa .....	35
<b>Capítulo 4. Breve historia sobre el surgimiento de <i>La PUSmoderna</i>.....</b>	<b>38</b>
Bar Nueve, <i>La Regla Rota</i> y el surgimiento de <i>La PUSmoderna</i> .....	41
<i>La Regla</i> se rompe.....	43
<b>4.1. La infecta <i>PUSmoderna</i>.....</b>	<b>45</b>
Antisociales en Sociales.....	52
Otras revistas Independientes.....	57
La literatura a la que estamos condenados.....	58
El cuerpo enfermo: lo abyecto.....	60
El hogar de los sin hogar: el rock en <i>La PUSmoderna</i> .....	70
La Frontera .....	72
Crítica de arte .....	74
Textos de artista.....	76
El fin.....	78
<b>Capítulo 5. <i>La PUS</i> como espacio expositivo (las revistas de artista y las revistas <i>underground</i> estadounidenses).....</b>	<b>79</b>
La prensa <i>underground</i> estadounidense.....	83

<b>Capítulo 6. Posmodernidad y neomexicanismo, aproximaciones a las corrientes filosóficas que marcaron el surgimiento de la revista</b> .....	84
<i>La PUSmoderna</i> o la posmodernidad neomexicanista.....	84
Posmo chic o posmodernidad purulenta.....	85
La sexualidad y el kitsch.....	87
Rizomas.....	95
“Hartas visiones”: la emergencia de un nuevo agente.....	96
<b>Capítulo 7. Bifurcaciones: las prácticas emergentes</b> .....	98
<b>Capítulo 8. Reflexiones finales</b> .....	104
La autonomía y la independencia en la subterrneidad.....	104
<b>Índice de imágenes</b> .....	112
<b>Bibliografía</b> .....	113

## **Agradecimientos:**

Quiero agradecer afectuosamente a Magali Lara por los maravillosos libros que me prestó y las deliciosas conversaciones evocativas. A Néstor García Canclini por los consejos y relatos maravillosos durante aquellos festines culinarios. A Carla Herrera Prats por sus sorpresas librescas, tan apasionantes como afortunadas y por las charlas tan difíciles de terminar. A mi amada Graciela Kasep, por su enorme apoyo en todo momento, sus inteligentes lecturas, tan pacientes como acuciosas, y sus imbatibles cuestionamientos que me ayudaron a no perderme. A Renata Paredes, por su indulgencia cada vez que aparecía en mi estudio, azorada y condescendiente por hallarme encorvado ante la computadora en lugar de jugar con ella. A Gerardo Estrada por los libros sobre contracultura y por su larga amistad. A Carlos Sosa de La Casa del Cine Mx y a Néstor Quiñones por los datos puntuales. A Rubén Ortiz por el intercambio epistolar. A Fernando Rivera Calderón por prestarme el inconseguible *Libro de lectura clandestina*. A Rogelio Villarreal por una amistad que perdura a pesar de tan recurrentes discrepancias. A Graciela de la Torre, Mireida Velázquez, Ana Garduño, Cuauhtémoc Medina, Daniel Garza Usabiaga, Marcelo Expósito, Carla Stellweg, Julia Molinar, Claudio Hernández, Deborah Dorotinsky, Héctor Ferrer, Brígida Pliego y Teresita Rojas, quienes nos dieron clase y asistieron en la maestría, así como a Tatiana Cuevas, Paola Santoscoy, Carmen Ruiz y Francisco Domínguez, que tutelaron la exposición “Colección: el crimen fundacional”. A los compañeros de la primera generación en el Campo de Conocimiento en Estudios Curatoriales, de la Maestría en Historia del Arte, de la UNAM. Y desde luego a Sol Henaro, Renato González Melo, Álvaro Vázquez Mantecón por su dedicación, por su tiempo invertido para tutelar y dirigir, respectivamente, este trabajo.

**Para Graciela Kasep y Renata Paredes**

## LA POSMODERNIDAD PURULENTA: revisión de la revista *La PUSmoderna* como espacio de confluencia y disgregación, 1989-1997

...convertir la sensación de carencia en gesto.  
*La era de la discrepancia*<sup>1</sup>

In turn, the paper accelerated the growth and development of the community that birthed it.  
John McMillan<sup>2</sup>

Aparece la risa en medio del caos  
Oliver Debroise<sup>3</sup>

### Capítulo 1. Presentación

El primer número de la revista *La PUSmoderna* salió a la venta en noviembre de 1989, el último, el número 8, apareció en 1997. *La PUSmoderna* fue la continuación de una revista previa llamada *La Regla Rota*<sup>4</sup>, ambas editadas por el periodista y fotógrafo Rogelio Villarreal, casi siempre de la mano del caricaturista Ramón Sánchez Lira, conocido como Mongo. Las dos funcionaron como un lugar de encuentro para varios artistas visuales, muchos de los cuales cobrarían importancia nacional e internacional a finales de los años noventa.

Esta investigación realiza tres aproximaciones a la revista: la primera considera que *La PUSmoderna* documenta un momento de cambio en el desarrollo de las artes visuales, justo cuando los espacios subterráneos comenzaron su proceso de institucionalización dentro del sistema de mercado mundial; la segunda considera a la revista como una plataforma de encuentro entre generaciones artísticas y escenas culturales y, finalmente, la tercera plantea que la revista atestigua el cambio de una estética “localista”, hacia la deslocalización y el neoconceptualismo.

---

<sup>1</sup> “Remakes”, en *La era de la discrepancia. Arte y cultura en México, 1968-1997*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2006, p.406

<sup>2</sup> McMillan, *Smoking typewriters. The Sixties Underground Press and the Rise of Alternative Media in America*. Oxford University Press, New York, 2011; p. 37.

<sup>3</sup> Debroise, Olivier, “Me quiero morir”, en *La era de la discrepancia. Arte y cultura en México, 1968-1997*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2006, p. 278.

<sup>4</sup> El editor Rogelio Villarreal consideraba que *La PUSmoderna* era la continuación de *La Regla Rota*, pues ambas tenían una línea parecida; cf. Villarreal, Rogelio, *Sensacional de contracultura*, Ediciones Sin Nombre, México, 2009, p. 51.

En otras palabras, *La PUS* sirvió en un primer momento como un sitio de encuentro entre artistas, escritores, promotores, músicos, etcétera, y por lo tanto fungió como lugar de diseminación e irradiación de su producción e información, pero también marcó el comienzo de la disgregación de una escena, su bifurcación o disolución al nivel de las posturas estéticas posmodernistas, en tránsito hacia los posconceptualismos. Asimismo, registró un cambio en las prácticas de gestión por parte de los productores culturales, quienes parecían dejar atrás las formas de operar propias de la escena subterránea de los ochenta, para pasar hacia lo que Gerald Rauning llama “instituciones proyecto”,<sup>5</sup> insertas ya en sistemas globalizados.

Este trabajo se une a los esfuerzos previos de investigación y análisis sobre el contexto en el que la revista fue publicada, pero la considera no sólo como un medio de circulación de información, sino como un espacio en sí mismo. Como hipótesis sostiene que la revista *La PUSmoderna* puede ser estudiada como un espacio de articulación de las escenas subterráneas en el periodo de 1989 a 1997, un lapso en el que tuvo lugar la apertura de otros espacios de reflexión independiente sobre el arte como Curare, Espacio Crítico para las Artes (1991) o lugares de encuentro, creación, fiesta y exhibición alternativos a los oficiales como la Galería de Autor Pinto Mi Raya (1989), La Quiñonera (arranca como espacio de exhibición con Roberto Escobar en 1988), El Salón de los Aztecas (1988), Mels's Café (1990), InSitu (1990), Temístocles 44 (1993), Zona (1993-1995), entre otros, hasta llegar a La Panadería (1994), que marca ya el paradigma de la nueva época, en cuanto a su forma de vincularse con los circuitos globales.

Este enfoque se refuerza si recordamos que la revista se articuló, además, como un punto de socialización y diseminación en el bar gay Disco Bar Nueve. En este sentido, la experiencia de *La PUSmoderna* está emparentada con el surgimiento de diversos lugares de ocio vinculados a diversas escenas culturales, desde el arte y, desde luego, el rock: La Rockola (surgida aproximadamente 1982), Rockotitlán (que surge con licencia de restaurante en septiembre de 1985), El Tutti Fruti (clandestino, sin licencia de funcionamiento, abre alrededor de 1985) y el foro multidisciplinario La Última Carcajada de la Cumbancha, mejor conocida como LUCC (abrió desde 1988 y funcionó tolerado por las autoridades, sin licencia de funcionamiento).

Es decir, los foros mencionados representaron *otra* experiencia de vida nocturna distinta a la

---

<sup>5</sup> Cf. Rauning, Gerald “La industria creativa como engaño de masas”, en *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*. A.A.V.V. Transform, traficantes de sueños, mapas 20. Madrid, 2008, p.37.



convencional, **por estar relacionados con las escenas culturales emergentes** y pueden considerarse como antecesores de la apertura de espacios vinculados a las nuevas posturas de las artes visuales de la década de los noventa, también en la capital mexicana, como por ejemplo, ya mencionamos La Panadería (1994-2002), fundada por Miguel Calderón y Yoshua Okon, o bien Art Deposit (1995).<sup>6</sup>

La intención de este trabajo es revisar estos procesos a través de una lectura no exhaustiva de los ocho números de *La PUSmoderna*, tal cual desfilaron por sus páginas, es decir, según quedaron registrados y en su caso filtrados por las perspectivas parciales o asertivas que la revista logró articular a la sazón, inmersa en el *fluir* de los acontecimientos que, al mismo tiempo, le dieron su razón de ser.

### **Un poco de teoría**

El ámbito cultural en el que se desarrolló *La PUSmoderna* es caracterizado en este trabajo como *escena subterránea*, entendida como una red de circuitos de producción y diseminación cultural marginales respecto a los circuitos oficiales, no subsidiados o apadrinados por el Estado, así como distantes del gran mercado y de las grandes industrias culturales de la época.

No es una caracterización ideológica, estética ni estilística, sino que parte principalmente de las formas específicas de operar culturalmente en el periodo.<sup>7</sup> Estas formas de operar se basaban sobre todo en la colaboración mutua a través de amplias redes sociales conectadas todavía presencialmente, regidas casi siempre por la economía informal (incluso cuando entraban en contacto con empresarios privados constituidos), y tendían a llevarse a cabo fuera de los espacios culturales institucionales o convencionales. Sólo en ocasiones buscaban becas y premios oficiales o patrocinios privados.

Prefiero esta caracterización a la de contracultura, porque esta última categoría tiene un sobrecargado sentido de época y, por lo mismo, suele estar relacionada con estilos en el hablar, vestir y comportarse, así como con ciertas narrativas, referidos casi siempre a los años sesenta o, cuando mucho, a las experiencias comprendidas desde la bohemia de la generación

---

<sup>6</sup> Según consigna Vania Macías, Art Deposit surgió en 1995 bajo la iniciativa de Stefan Brüggemann y Edgar Orlaineta, ambos alumnos de La Esmeralda. Macías, Vania, "Espacios alternativos de los noventa", en *La era de la discrepancia. Arte y cultura en México, 1968-1997*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2006, p.369.

<sup>7</sup> Para más detalles sobre una caracterización de la forma de operar subterráneamente, puede verse Paredes Pacho, José Luis, "Un país invisible. Escenarios independientes: autogestión, colectivos, cooperativas, microempresas y cultura alternativa", en Francisco Toledo, Enrique Florescano y José Woldenberg, coordinadores, *Cultura mexicana: revisión y prospectiva*, y Woldenberg, José, coordinadores, Taurus, México, 2008.

*beat* hasta el hippismo.

En el ámbito de la lengua castellana, el término contracultura es todavía más polémico porque su significado no es exacto en relación con su correspondiente original en inglés “counter culture”. Los españoles Luis Racionero y Luis Antonio de Villena han cuestionado en este sentido el término contracultura, pues ambos consideran que se trata de una desafortunada traducción del inglés de la palabra “counter culture”, ya que en inglés “counter” (contra peso, equilibrar por compensación) no es lo mismo que “against” (contra). Para Racionero, las “culturas del underground” (término que prefiere utilizar en lugar del de contracultura) no están *en-contra-de-la-cultura*.<sup>8</sup> En cambio, Luis Antonio de Villena propone los conceptos de “cultura marginal”, “nueva cultura” o “cultura a la contra”. Ambos autores, por lo demás, consideran que sí hay una constante histórica, más allá de los sesenta, en lo que De Villena llama: “La voluntad de la marginación optimista, la búsqueda posible de la felicidad aquí y ahora —en la tierra—, el deseo permanente de ser (también en lo íntimo) confraternales y libres”.<sup>9</sup> En este sentido, la escena subterránea vinculada a *La PUSmoderna*, sólo en parte y en algunos momentos, coincidiría con la noción de contracultura de De Villena o con la de *underground* de Racionero, como se hará evidente a lo largo de este trabajo. Por lo mismo, la noción de contracultura no nos es muy útil para nuestro tema.

Por lo demás, el término de contracultura es todavía más polémico en México porque la mayoría de los autores lo instrumenta sin ningún rigor, de acuerdo a criterios muy personales, casi siempre, sin confesarlo, a partir de lo que cada uno entiende qué fue la contracultura de los sesenta.<sup>10</sup> A partir de esta noción de época y subjetiva de la categoría, los distintos autores valoran las expresiones contraculturales de otras épocas, denostándolas o celebrándolas según se alejen o no del supuesto paradigma original, como si se tratara de *un deber ser*, fundacionalmente puro. Por ejemplo, en su libro *La contracultura en México. La historia y el significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks y las bandas*, José Agustín intenta conciliar una preconcepción abstracta de contracultura con la realidad singular de los casos concretos, llegando al extremo de hablar de la contracultura como una expresión inconciente que recuerda la forma en que los marxistas doctrinales explicaban la *falsa conciencia* del proletariado que no se ajustaba a lo que debía ser la lucha de clases definida librescamente:

---

<sup>8</sup> Cf. Racionero, Luis. *Filosofías del underground*. Anagrama, Barcelona, 1977.

<sup>9</sup> Cf. De Villena, Luis Antonio y Savater, Fernando, *Heterodoxias y contracultura*. Montesinos, Barcelona, 1982; p.90.

<sup>10</sup> Para una antología de ensayos sobre el tema de la contracultura, véase Martínez Rentería, Carlos compilador. *La cresta de la ola. Reinventaciones y disgresiones de la contracultura en México*, Generación Publicaciones Periódísticas S.C., México 2009.

“En la contracultura el rechazo a la cultura institucional no se da a través de militancia política, ni de doctrinas ideológicas, sino que, muchas veces de una manera inconsciente, se muestra una profunda insatisfacción”.<sup>11</sup> Más adelante, José Agustín da un giro y asume una perspectiva identitaria de la contracultura: “la contracultura genera sus propios medios y se convierte en un cuerpo de ideas y señas de identidad que contiene actitudes, conductas, lenguajes propios, modos de ser y de vestir, y en general una mentalidad y una sensibilidad alternativas a las del sistema”. Esta última definición se acerca a lo que sociológicamente se denomina “subcultura”, si bien José Agustín rechaza expresamente el término “subcultura” argumentando que el prefijo “sub” jerarquiza dichas expresiones culturales como si estuvieran por debajo de la calidad o validez de la cultura dominante.<sup>12</sup>

En relación con nuestro tema, el propio director de *La PUSmoderna*, Rogelio Villarreal, se ocupó en varias ocasiones del término. En un artículo fechado en 2003<sup>13</sup>, Villarreal retomó a Luis Racionero reconociéndole que la contracultura puede tener continuidad histórica. Así mismo, en una entrevista con Carlos Martínez Rentería fechada en 2001, evocó retrospectivamente los ochenta y los consideró como parte de una contracultura distinta a la de los setenta, aunque parecida a la de los *beatniks*: “Me parece que [en los ochenta] había una contracultura natural, que no tenía nada que ver con los *hippis* [sic] de los setenta —en todo caso, quizá con los *beatniks*—, se trataba de una contracultura muy *sui generis*, a la mexicana, desparramada, y que simplemente no encontraba cauce en los grandes espacios oficiales en las revistas importantes, como *Artes de México* o *Vuelta*. La contracultura mexicana en todo caso está compuesta por los desplazados de la voracidad del sistema priista [...] Son espacios a contracorriente de la vida normal, de lo que pretenden las buenas conciencias, la oficialidad o incluso la izquierda exquisita [...]”. Más adelante, en esa misma entrevista, Villarreal equiparó a la contracultura con la marginalidad: “Son cientos de manifestaciones, más o menos independientes, a veces antagónicas, que se dan en función de la oposición o la

---

<sup>11</sup> Cf. Agustín, José, *La contracultura en México. La historia y el significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks y las bandas*. Grijalbo, México, 1996, p. 129.

<sup>12</sup> En contraposición con esta idea, Sarah Thornton ha señalado que el prefijo “sub” en realidad denota el carácter subsumido o subalterno de los grupos generadores de subculturas: “In the fact, the prefix ‘sub’, which ascribes a lower or secondary rank to the entity it modifies, gives us a clue to one of the main assumptions of this tradition of scholarship —namely, that the social groups investigated in the name of ‘subcultures’ are subordinate, subaltern or subterranean”. Cf. Thornton, Sarah, “General Introduction”, en *The Subcultures Reader*, Ken Gelder y Sarah Thornton, editores; Routledge, Londres, 1997, p.4. De cualquier suerte, la categoría tiene distintas acepciones, según la escuela sociológica que se reivindique, ya sea la llamada Escuela de Chicago —más tendiente a los enfoques socioeconómicos—, o la de Birminham —con mayor tendencia hacia las interpretaciones semióticas—; también adquiere diferentes sentidos según el tema que trate, por ejemplo: subculturas juveniles, subculturas de minorías étnicas, subculturas relacionadas con preferencias sexuales específicas, subculturas deportivas, subculturas de grupos criminales, etcétera; cf. Ken Gelder y Sarah Thornton, editores; *The Subcultures Reader*, Routledge, Londres, 1997. Puede verse también: Pacho “La contracultura de José Agustín”, *La PUSmoderna*, número 8 (primavera 1997), México, pp.49-52.

<sup>13</sup> Cf. Villarreal, Rogelio, *Sensacional de contracultura*, Ediciones sin nombre, México, 2009, pp.151-159.

marginalidad en relación con el Estado, como en el caso de los pintores marginados, los gays, los travestis, los movimientos feministas, los escritores que no pueden publicar en revistas prestigiadas, los chavos banda, los grafiteros, los skatos. Son brotes simultáneos, son hongos que se contraponen a ciertas formas de cultura oficial, a los cánones de la cultura tradicional mexicana [...]”.<sup>14</sup>

En la cita anterior, Villarreal abrió demasiado su definición de contracultura al involucrar a protagonistas involuntarios, acaso instrumentados por una entelequia, quienes participan “sin tener conciencia de que son parte de una contracultura porque simplemente hacen lo que les dicta su instinto”, y pone como ejemplo a los gays proletarios que se prostituyen en los antros que visitaba Villarreal, como el Bar Catorce.<sup>15</sup>

En el artículo “La decadencia y el desvanecimiento de la contracultura”, fechado en 2005, Villarreal argumenta que las políticas culturales del Estado mexicano acabaron por domesticar a las expresiones contraculturales de los ochenta, como el performance, el rock, el graffiti, a los videoastas, poetas, periodistas, editores de revistas alternativas, etc., “son pocos los que no han recibido alguna beca o apoyo estatal, incluyendo a los exitosos artistas conceptuales que rechazaban el arte tradicional por su impropia condición de mercancía”, y concluye: “Quizá la contracultura esté oculta y no sabemos reconocerla, deambulando por el ciberespacio o en oscuros cuartuchos de vecindad. Aún así hemos perdido la batalla”.<sup>16</sup>

Como se ve, el enfoque de Villarreal sobre la contracultura es circunstancial, lo cual podría ser un tema interesante en sí mismo, pero rebasa los límites del presente trabajo. Por ahora soslayaremos el término contracultura para utilizar un enunciado neutro ideológicamente, incluso filosóficamente, como es el de cultura o escena subterránea, con la intención de entender las diversas formas de operar cultural y artísticamente en un periodo determinado,

---

<sup>14</sup> Cf. Villarreal, Rogelio, *Sensacional de contracultura*, Ediciones Sin Nombre, México, 2009, pp.135-137. El problema de esta definición es que, como ya ha señalado Ken Goffman, definir a la contracultura como de “oposición” o “contraposición” a la cultura oficial resulta tan laxo, que permitiría incluir demasiadas expresiones culturales, incluso a las meramente subculturales o hasta a las expresiones autoritarias que se oponen a valores ya establecidos como el derecho al aborto, a la libertad de expresión, el pluralismo, o las libertades sexuales, cf. Goffman, Ken, *La contracultura a través de los tiempos. De Abraham al acid-house*, Anagrama, 2005, Barcelona, p. 59.

<sup>15</sup> Para Villarreal, puede haber contracultura aún sin que los protagonistas sepan que son parte de ella, lo cual, desde mi punto de vista, nos da una noción de contracultura demasiado vaga y volátil que nos ayuda muy poco para comprender los procesos culturales que estudiaremos en estas páginas: “esto que se puede llamar contracultura mexicana es un conglomerado amplísimo, muy complejo, antagónico, contradictorio, en el que muchas veces no tiene nada que ver una cosa con otra: el movimiento del rock, las drogas —el auge de la cocaína—, los antros gays y los de sexo en vivo, que de alguna manera son manifestaciones contraculturales, aún sin saberlo, porque son manifestaciones vitales que se crean natural y espontáneamente”; cf. Villarreal, Rogelio, *Sensacional de contracultura*, Ediciones Sin Nombre, México, 2009, p. 136.

<sup>16</sup> Cf. Villarreal, Rogelio, *Sensacional de contracultura*, Ediciones Sin Nombre, México, 2009, pp.161-165.

en el que tampoco existieron situaciones de marginalidad o de autonomía completamente puras. Un periodo que, si bien es mucho más amplio, nosotros revisaremos refractado a través de las páginas de la revista de Villarreal y Sánchez Lira, la cual cubrió el lapso que va de 1989 a 1997, cuando termina *La PUSmoderna*.

## Capítulo 2. Antecedentes y contexto histórico

¿Revista cultural? ¿Revista de rock, de cultura subterránea, contestataria, contracultural o revista de artista? ¿Cuál es la tradición en la que se inserta *La PUSmoderna*? Si bien podríamos establecer características que la emparentarían con la emblemática tradición de las revistas subterráneas estadounidenses<sup>17</sup>, *La PUSmoderna* no reivindicó explícitamente ningún legado al respecto. Un linaje que sí asumió expresamente fue el de los estridentistas, quienes fueron mencionados varias veces en esa revista, al igual que en *La Regla Rota*, la cual publicó en 1987 un artículo de German List Arzubide sobre Jorge Luis Borges.<sup>18</sup> De hecho, List Arzubide fue invitado en 1984 a la presentación del primer número de esa revista en el Bar Nueve, según relata Villarreal en su libro *Sensacional de contracultura*: “Si algún mérito tuvo *La Regla Rota* fue el de hacer confluir a mucha gente de distintas procedencias, de las más diversas generaciones. German List Arzubide —que murió el año pasado a los cien años— [...] a sus ochenta y tantos años presentó nuestro primer número en la galería Los Talleres, de Coyoacán, cuando la dirigía Patricia Mendoza”.<sup>19</sup>

También podríamos emparentar a *La PUSmoderna* con la actitud antiacadémica de los infrarrealistas, quienes expresaron una forma de ver y vivir el centro de la ciudad de México de los años setenta equivalente a la que sería plasmada en *La PUSmoderna* para los años ochenta. Los infrarrealistas jamás fueron mencionados en *La PUSmoderna*, pero llegaron a publicar una revista llamada *Correspondencia infra* (1976),<sup>20</sup> ilustrada por la artista Carla Rippey, quien sí participaría recurrentemente en *La Regla Rota* y *La PUSmoderna*.

---

<sup>17</sup> Por ejemplo, *La PUS* compartía una característica con la prensa *underground* estadounidense: los escritores de la prensa *underground* participaban fervorosamente en los acontecimientos que escribían, determinando su estilo literario directo; cf. McMillian, John, *Smoking typewriters. The sixties underground press and the rise of alternative media*, Oxford University Press, New York, 2011.

<sup>18</sup> Cf. Arzubide List, Germán, “Borges Rojo”, *La Regla Rota*, 4 (primavera de 1987), México, p.32.

<sup>19</sup> Villarreal, Rogelio, *Sensacional de contracultura*, Ediciones Sin Nombre, México, 2009, p.131.

<sup>20</sup> Cf. “Infrarrealistas”, *La era de la discrepancia. Arte y cultura en México, 1968-1997*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2006, p. 214.

Como precedentes dentro del campo de las artes visuales, podemos referirnos al colectivo No-Grupo (1977-83) por su postura paródica y antiolemne, no doctrinal, con una estética urbana y callejera. Al respecto, Mónica Meyer publicó una nota sobre Rubén Valencia y el No-Grupo en *La PUSmoderna* número 2 (1990), en la cual destaca el sentido del humor del colectivo, “su irreverencia total y su desprecio por la solemnidad, así como la utilización de elementos tanto del arte culto como del kitsch popular”.<sup>21</sup> Por otro lado, un antecedente insoslayable fue Peyote y Compañía (1973), agrupación que sostuvo posturas igualmente callejeras, humorísticas y claramente localistas (que algunos llamaron neomexicanistas),<sup>22</sup> parecidas a las de *La PUS*; además de que Rogelio Villarreal y Ramón Sánchez Lira (también conocido como Mongo) participaron en sus acciones.

Dentro del ámbito del rock, tanto *La Regla Rota* como *La PUSmoderna* tuvieron claras coincidencias con el grupo de rock Botellita de Jerez, surgido en 1983, el cual utilizó el humor como crítica cultural en forma de autoparodia mexicanista, tanto en su música como en su *paramusicalidad*.<sup>23</sup> De hecho, *La Regla Rota* número 2 (1984) publicó una entrevista de Víctor Roura a este grupo<sup>24</sup> y el número 4 (1987) presentó un artículo de Pedro Nudelman que, al describir el trabajo de Botellita, destacó temas que coinciden con los intereses y perspectivas de las dos revistas: “El humor de los botellos consiste en introducir al foro la variedad de referencias culturales que todo roquero de esta ciudad trae a cuestas. Sí, inclusive aquéllas de las cuales solía renegar con el afán de *modernizarse* (léase norteamericanizarse), como son las esquinas con sus tragafuegos, los concheros y los subempleados; la cultura del *Alarma!*, el albur, y *El Santo*; la música olvidada por los jóvenes a causa de la insuperada ‘brecha generacional’, como el mambo, el son, la ranchera y todo el *look kitsch* mexicano (*art nació*), como las cabezas de muñecos en las defensas de los camiones, los zapatos de bebé, el peluche rosa y los herrajes forrados por tiras de plástico de chillantes colores, según pueden verse en las bicis de los ciclistas mexicanos [...] En su primer disco (LPR-16532 POLYDOR, 1984) todo lo anterior se hace evidente. La parodia de Botellita es una autoparodia del roquero y es también crítica musical. ‘Vete al averno’ de su segundo L.P. *La venganza del Guacarrock* (LPRN

---

<sup>21</sup> Meyer, Mónica, “Rubén Valencia (1949-1990)”, Sección Tiradero, *La PUSmoderna*, 2 (enero-febrero 1990), México, p.65.

<sup>22</sup> El término “neomexicanismo” relacionado con las artes plásticas, fue introducido por Teresa del Conde en 1987, cf. Ortega, Josefa, “Introducción”, *¿Neomexicanismos? Ficciones identitarias en el México de los ochenta*, catálogo de la exposición en el Museo de Arte Moderno, MAM, México DF, 2011;p.18. Fuera de esta estabilización de la categoría, la palabra puede ser entendida como *la tendencia a incorporar expresiones que parten de nociones de localismos reconfigurados*, según se usó en la escena a la sazón, en oposición al “neomexicanismo” en la plástica como una corriente ya codificada.

<sup>23</sup> Cf. Nudelman, Pedro, “¡Con ustedes! ¡El máximo, más grandioso, fantástico, maravilloso, inigualable, único, escenario del rock chilango!” en *La Regla Rota*, 4, (primavera de 1987), México, pp.75-87.

<sup>24</sup> Roura, Víctor, “Aguacates, Rock’nRoll y una Botellita de Jerez”, *La Regla Rota*, 2 (verano 1984, México), pp.13-17.

16560, POLYGRAM, 1985) es una excelente crítica del *heavy metal* (hevy mécatl) con la misma mitología de feria, pero ahora ya no una feria gringa tipo Hanna-Barbera, como suelen ‘recrear’ sus paisanos heavymetaleros, sino mexicana, lo cual parodia a las imitaciones locales y a su vez revalora o replantea las lecturas locales de este género antes impostado. El hevy mécatl de Botellita tiene los mismos grititos tétricos que el *heavy metal* original, pero ahora con el doble sentido del albur. La autoparodia de este grupo alude no sólo a los géneros musicales en boga y su paramusicalidad característica, sino también a la técnica, es decir, a la presunción de algunos grupos locales que actúan como virtuosos (con la gravedad de las expresiones faciales correspondientes), pero sin saber dominar realmente su instrumento. Obviamente que no está mal ser un virtuoso, pero si no se es ¿para qué aparentarlo? Los botellos no ocultan sus limitaciones técnicas, las ostentan”.<sup>25</sup>

En el campo editorial roquero, debemos mencionar como antecedente a la revista *Piedra Rodante* de los setenta, sin embargo *La PUS* nunca se consideró a sí misma como una revista contracultural. De hecho, Rogelio Villarreal se desvinculó reiteradamente de las revistas contraculturales mexicanas. Durante una entrevista con Carlos Martínez Rentería, Villarreal negó cualquier vinculación de sus revistas con el espíritu de los sesenta y setenta: “no me parece que haya mucha relación entre revistas de los setenta como *Yerba*, *La Piedra Rodante* o *El Corno Emplumado* y revistas como *La Regla Rota*, *Moho* o *La PUSmoderna*”. Más adelante, durante la misma entrevista, Villarreal insistió en distanciarse de estas revistas: “hay diferencias conceptuales muy marcadas. Aquellas, sobre todo las literarias, eran más románticas y hasta exquisitas, y las roqueras eran para jipitecas. Lo nuestro era desencantado en términos ideológicos, un poco más realista, consciente, incluso descarnado. Creo que aquellas glorificaban de alguna manera la contracultura por sí misma: las drogas, el rock, el movimiento hippie”.<sup>26</sup>

Si bien Villarreal renegó de la contracultura, sí prefirió emparentarse con la infinidad de fanzines que proliferaron en la ciudad de México durante los años ochenta y noventa. Incluso en 2001 declaró que “*La Regla Rota* fue más bien un megafanzine, por el papel y por su

---

<sup>25</sup> Cf. Núdelman, Pedro, “Escenario del rock Chilango”, *La Regla Rota*, 4 (primavera de 1987), México, p. 79. Rolando Ortega y José Luis Paredes Pacho escribieron en 1987, bajo el heterónimo de Pedro Núdelman, este artículo.

<sup>26</sup> Cf. Villarreal, Rogelio, *Sensacional de contracultura*, Ediciones Sin Nombre, México, 2009, p.132. Para más información sobre la revista *Piedra Rodante*, cf. Agustín, José, *La nueva música clásica*, Editorial Universo S.A. de C.V., México, 1985, pp. 106-107; así como Agustín, José, *La contracultura en México. La historia y el significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks y las bandas*. Grijalbo, México, 1996, pp. 92-94.

diseño”,<sup>27</sup> aunque se trata de un comentario retrospectivo, ya que los fanzines no fueron una referencia para concebir *La Regla Rota* ni *La PUSmoderna*, pues ni siquiera hay indicios de que Villarreal los conociera cuando comenzó a publicar su primer revista en 1984.<sup>28</sup> Sería hasta arrancar los años noventa que Villarreal se vincularía con algunos fanzines, tanto de clase media como de barrio bajo; por ejemplo, el fanzine punk *Puro Pinche Ruido*. Es importante asentar que tanto Tijuana como Guadalajara tenían sus propias escenas con publicaciones marginales, como *La Banda Elástica* en Tijuana, o en Guadalajara la revista *Galimatías* y los fanzines *El Tamal de Acero* y *Corazón de Pollo*, *¡Los de Abajo!*, *Los Hijos de la Chingada*, etc. En realidad, los fanzines constituyeron por sí mismos una escena que se expandió por sus propios medios a fines de los ochenta, al margen de las revistas de la capital del país.<sup>29</sup>

Por último, en relación con la escritura roquera, Teresa del Conde comentó en 1985 que la Literatura de la Onda influyó en el lenguaje coloquial de *La Regla Rota* (y por lo tanto de *La PUS*), si bien Rogelio Villarreal y Ramón Sánchez Lira discreparon con ella, respondiendo que el lenguaje que utilizaban en su revista simplemente reflejaba su forma de ser y de hablar, afirmando que José Agustín y Gustavo Sáinz no inauguraron el lenguaje de la onda, solamente lo llevaron a la letra impresa.<sup>30</sup>

En cuanto al cómic, podemos remitirnos al concepto de “Cómic-arte” de Zalathiel Vargas,<sup>31</sup> o bien, a las *Fábulas Pánicas* del propio Jodorowsky, publicadas en el diario *El Heraldo de México*, así como a los *Psicogramas* de este último artista, en los que participaron René Rebetez, Luis Urías y Felipe Ehrenberg (este último sería colaborador de *La PUSmoderna* y asiduo concurrente a las noches del jueves en el Bar Nueve). Y ya que mencionamos a Jodorowsky, *La PUSmoderna* reflejaba una noción de la experiencia artística vinculada a la fiesta,<sup>32</sup> y quizá por ello podría emparentarse igualmente con la noción de “fiesta-espectáculo”

---

<sup>27</sup> Cf. Villarreal, Rogelio, *Sensacional de contracultura*, Ediciones Sin Nombre, México, 2009, p.138.

<sup>28</sup> Comunicación personal de Rogelio Villarreal con José Luis Paredes. En la entrevista de Rentería a Villarreal, éste parece dar a entender que sus revistas propiciaron la proliferación de fanzines locales, como un “detonador de algunas de estas manifestaciones”; cf. Villarreal, Rogelio, *Sensacional de contracultura*, Ediciones Sin Nombre, México, 2009, pp.137-138.

<sup>29</sup> Cf. Paredes Pacho, Jose Luis, *Rock mexicano, sonidos de la calle*; Aguirre Beltrán Editores, México 1992, pp.16-19

<sup>30</sup> Teresa del Conde escribió una carta a *La Regla Rota* donde afirmaba que el uso del lenguaje coloquial acercaba a la revista a la literatura de José Agustín y Gustavo Sáinz, a la que los editores respondieron de la forma citada; cf. carta a la redacción, sección “Nuestros lectores respingan”, *La Regla Rota*, 3 (primavera 1985), México, p.100. Este uso del lenguaje cotidiano y callejero refleja su carácter como revista *insider* del subterráneo, característica común a la prensa *underground* estadounidense, cf. McMillian, John, *Smoking typewriters. The sixties underground press and the rise of alternative media*, Oxford University Press, New York, 2011; p.6.

<sup>31</sup> Medina, Cuahitémoc, “Pánico recuperado”, en *La era de la discrepancia. Arte y cultura en México, 1968-1997*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2006, .94.

<sup>32</sup> En su polémica con Gustavo García, editor de la revista independiente de cine *Intolerancia*, Villarreal afirmó que no se podía “negar la importancia del reventón —y sobre todo los que hemos organizado desde hace casi un año— en el nutrido intercambio



de los efímeros de Jodorowsky, aunque debemos reconocer que la fiesta (“el reventón”) fue una característica general del consumo cultural subterráneo en los ochenta y noventa mexicanos.<sup>33</sup> Por último, podemos mencionar la publicación *Sucesos para todos*, revista amarillista que el artista chileno comenzó a dirigir alrededor de 1977, “como oportunidad para infiltrarse en los puestos de periódicos con las obsesiones hilarantes y sangrientas de la contracultura”,<sup>34</sup> donde, igualmente, tuvo como colaborador a Pedro Meyer, quien también participaría en *La Regla Rota* y en *La PUSmoderna*, además de que asistiría frecuentemente al Bar Nueve.

*La PUSmoderna* y *La Regla Rota* cubrían varias disciplinas, asumiendo que existía un lector que se interesaba también por tan diversos campos. De hecho, Villarreal postulaba que cada una de las prácticas culturales y disciplinas que publicaba era tan importante como la otra. Por su parte, Guillermo J. Fadanelli publicó una carta en *La PUSmoderna* número 2 (1990), comentando la propuesta de esta nueva revista: “*La PUSmoderna* es y será aún más importante en cuanto deje de considerarse una revista: tiene que ser algo más. Plantearse como una publicación que proponga cierta clase de rock es totalmente válido pero no es suficiente. Sobre todo cuando estamos intentando llevar al extremo la mezcla de las actividades artísticas, la ruptura de las fronteras que contenían los lenguajes puros. He ubicado a *La PUSmoderna* como un inicio, en este caso el principio ha sido alentador. Sin embargo, es posible desquiciar aún más la literatura, darle más importancia a algunas actividades o movimientos plásticos, ensayar, arriesgar, buscar las similitudes entre tal grupo de rock y tal artista plástico o escritor, es decir: consolidar una propuesta”.<sup>35</sup>

En otras palabras, *La PUS* pretendía inscribirse en una zona donde cada ámbito se encontraba con el otro, a veces fuera fuera de cualquier sistema artístico. Tanto la reflexión y los ensayos, como la crítica cultural y de arte, la crónica y la poesía, eran presentados en igualdad de circunstancias. Inclusive el diseño de la revista ofrecía una relación equitativa entre el texto, las fotografías y la gráfica. Al respecto, Villarreal escribió:

---

intelectual, vivencial, étlico y cachondo entre cientos de personas relacionadas de un modo u otro con lo más fresco, propositivo y audaz de la cultura en México”; Villarreal, Rogelio, *Sensacional de contracultura*, Ediciones Sin Nombre, México, 2009, p.23.

<sup>33</sup> Cf. Paredes Pacho, José Luis *El derecho a la Fiesta. Rock y autogestión en la Ciudad de México, 1980-1995*, Tesis para obtener el título de Licenciado en Historia, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, 2004.

<sup>34</sup> Medina, Cuauhtémoc, “Pánico recuperado”, en *La era de la discrepancia. Arte y cultura en México, 1968-1997*. Universidad Nacional autónoma de México, México, 2006, p.94. Tanto *La Regla Rota*, como *La PUSmoderna*, al igual que el mencionado grupo de Botellita de Jeréz, mostraron cierta fascinación con la estética de la prensa amarillista; incluso Villarreal llegó a publicar en sus revistas artículos relacionados con ese tema, cf. el artículo Monsiváis, Carlos, “La Nota Roja: de tres tiros que le dio nomás cinco eran de muerte!”, *La Regla Rota*, 4 (primavera de 1987), pp. 18-22.

<sup>35</sup> Cf. *La PUSmoderna*, 2 (enero-febrero 1990), p.74

Así, cuando un monero con ganas de ser pintor y un editor con ganas de escribir resolvimos utilizar la burla y la mordacidad como elementos de la crítica y ofrecer al mismo tiempo un cóctel inusual y novedoso de cultura cotidiana y al margen de los circuitos establecidos, las primeras reacciones fueron tan contradictorias como estimulantes [...] muchos más se nos acercaron con la intención de colaborar y de participar en un proyecto abierto que valoraba a cada disciplina por sí misma y les ofrecía un lugar junto a todas las demás en un mismo espacio: en éste la gráfica no dependía más de la literatura, las historietas se codeaban con los ensayos y la fotografía era tan importante como una entrevista o una crónica.<sup>36</sup>

Como referentes contemporáneos de revistas de otras ciudades del país o del extranjero, *La PUSmoderna* reconocía la herencia de *La Línea Quebrada*, de Tijuana, así como *Macho Cabrío*, publicada en Lima, Perú. En alguna ocasión Villarreal habló sobre el parecido de *La Regla Rota* con estas dos revistas y, de paso, definió sus propias intenciones editoriales: “hemos enfrentado simultáneamente en Lima, México y Tijuana la necesidad de reunir varias áreas de la cultura en un mismo y antisolemne espacio, logrando así que los públicos de unas y otras — fotografía, cine, poesía, historieta, etc.—, tengan acceso a sus vecinos rompiendo la esquematización y los compartimentos con un vasto sistema de vasos comunicantes: en este caso, de papel”.<sup>37</sup>

Así como Villarreal reconoció su cercanía con esas dos revistas de Tijuana y Lima, ni *La Regla Rota* ni *La PUS* se relacionaron nunca con revistas ibéricas análogas como *La Luna de Madrid*, o *Sur Express*, representativas de la “Movida Madrileña”, a pesar de que Villarreal sí supo de su existencia.<sup>38</sup> Sorprendentemente tampoco mencionó, como ya se dijo, a las publicaciones *underground* de la contracultura de los años sesenta en Estados Unidos como *Los Angeles Free*

---

<sup>36</sup> Cf. Villarreal, Rogelio, *Sensacional de contracultura*, Ediciones Sin Nombre, México, 2009, p.p79-80.

<sup>37</sup> Villarreal, Rogelio, *Sensacional de contracultura*, Ediciones sin nombre, México, 2009, p.23.

<sup>38</sup> En la citada entrevista con Carlos Martínez Rentería, Villarreal menciona retrospectivamente que le llegaban revistas similares a la suya tanto de Lima (*Macho Cabrío*), como de Buenos Aires (*Cerdos y Peces*, del irrepitible Enrique Symms; *La Selva Subterránea*), y de Madrid (*La Luna, Madrid me Mata*): “Había una erupción paralela, compartíamos una sensibilidad muy de los ochenta, digamos incipientemente posmoderna”; cf. Villarreal, Rogelio, *Sensacional de contracultura*, Ediciones Sin Nombre, México, 2009, p.132. Para más información sobre las revistas alternativas que se editaron durante “La Movida Madrileña”, cf. Helguera, Enrique, “Las apariencias no engañan: gráfica y contenido en algunas aventuras editoriales del Madrid posmoderno (1983-1998)”, *Revista Experimenta*, monográfico titulado “25 años de diseño gráfico español, 1970-1995”, 13/14 de diciembre, Madrid, 1996.

*Press*,<sup>39</sup> no obstante que sus revistas compartían varias características con aquellas publicaciones estadounidenses. Tampoco se ocupó de las revistas de artista, o revistas-objeto, extranjeras, como ya dijimos anteriormente.

Más adelante hablaremos de las revistas de artista, por ahora vale la pena adelantar que si bien *La PUSmoderna* y *La Regla Rota* se jactaban de ser diferentes a todas las propuestas editoriales en el país,<sup>40</sup> no experimentaron con su soporte a la manera de las revistas de artista extranjeras de los años sesenta, como *Semina* de Wallace Berman (1955-1974), *décollage* de Wolf Vostell (1962-1969), *S.M.S.* de William Copley (1968) o *Aspen: magazine in a box* (1965). Villarreal tampoco reivindicó como parte de su linaje a las revistas de artista mexicanas que le precedieron desde los setenta (y con las que sin duda está en deuda), ni siquiera porque algunos de los protagonistas, como Magali Lara y Felipe Ehrenberg, participaron tanto en *La Regla Rota*, como en *La PUSmoderna*. De las pocas referencias a una revista de artista, aparecen mencionadas, en el número 6 de *La PUS* (1996), *Wee Wee* de Armando Sarignana, Dulce María López Vega y José Medina, así como *Pelos de cola*. Asimismo, en el número 4 (publicado en 1992) integró como corresponsales en Monterrey a los editores de la interesantísima revista objeto *Fobia*, editada precisamente en esta ciudad a principio de los noventa.<sup>41</sup>

Esta investigación revisará las diferencias de las revistas de artista o las revistas-objeto, con *La PUSmoderna*, pero también afirmará que debe verse a esta última revista como un espacio no sólo editorial-bidimensional, sino incluso como un sitio de encuentro presencial. El argumento es que la revista cubrió un vacío generado por la carencia de lugares de exhibición y encuentro en el país y, aún sin buscar experimentar con su propio soporte bidimensional encuadrado (característica propia de las revistas de artista), sí pareció que el medio impreso se “desdobló” en el Bar Nueve, para finalmente desbordarse hacia la noche y la fiesta.

Otra característica de *La PUSmoderna* fue la reivindicación de su independencia de criterio en los contenidos, pero también en la propia gestión, producción o edición del medio. Y en efecto,

---

<sup>39</sup> Cf. Peck, Abe, *Uncovering the sixties. The Life and Times of the Underground Press*, Citadel Underground/Citadel Press Book/Carol Publishing Group, New York, 1991; pp.xiv-xv.

<sup>40</sup> “*La Regla Rota*: Es una nueva fórmula periodística. Publicamos de todo y en abundancia: poesía, historieta, dibujo, ensayo, narrativa, entrevistas, reportajes, etc...sin privilegiar un género sobre los otros”. Villarreal, Rogelio, *Sensacional de contracultura*, Ediciones Sin Nombre, México, 2009, p.26.

<sup>41</sup> *La PUSmoderna*, 4 (primavera 1992), p.1. La revista objeto *Fobia* no tenía nada que ver con el grupo musical del DF. Por otro lado, en una entrevista con Carlos Martínez Rentería, Villarreal menciona que también recibía revistas de Morelia, refiriéndose a la revista *Revés* de Francisco Valenzuela, comunicación personal de Villarreal con José Luis Paredes, 3 de marzo de 2012.

tanto para *La PUSmoderna*, como para *La Regla Rota*, la noción de independencia como praxis definió al propio proyecto y su sentido. Antes que una revista contracultural, alternativa, *underground*, conceptual o de artista, *La PUS* se veía a sí misma como una revista independiente. *La PUSmoderna* y *La Regla Rota* se desmarcaron de las revistas culturales que recibían subsidio de alguna institución —como era común en la tradición editorial que iría de *Los Contemporáneos* hasta *Plural* y, en los ochenta, hasta *La Orquesta*, *Infame Turba*, *Casa del Tiempo*, entre otras—. De acuerdo a Octavio Paz: “Las revistas literarias mexicanas, hasta la aparición de *Vuelta*, han sido subvencionadas o publicadas por una institución pública o por una empresa periodística. La única excepción fue *Letras de México*, editada por Octavio G. Barreda”<sup>42</sup>. Por su parte, John King consigna una excepción más a la norma descrita por Paz, refiriéndose a la revista independiente *S.Nob*, dirigida por el escritor Salvador Elizondo y patrocinada por el productor de cine Gustavo Alatríste, si bien se trató de una experiencia efímera que sólo publicó siete números.<sup>43</sup> En estas circunstancias, la mayoría de las jóvenes revistas culturales o literarias convencionales a lo largo de los años, buscaban llamar la atención de los grupos ya establecidos para insertarse en un sistema literario preexistente, incluso mediante la ostentación de alguna relativa diferencia, pero siempre manteniendo la aspiración de alcanzar el reconocimiento y la integración en dicho sistema. No fue el caso de *La PUSmoderna*.

En 1987 Villarreal polemizó acerca de la independencia editorial de las revistas con Gustavo García, director de la revista de cine *Intolerancia*, cuestionando la dependencia de las revistas con el Estado: “nos parece decepcionante que gente valiosa como J. M. Espinaza y Christopher Domínguez —a quien no hemos tratado— y el ‘infinito consejo editorial’ de *La Orquesta* se queden sin chamba cuando algún alto funcionario decida cortarles el presupuesto”. Entonces Villarreal se preguntó: “¿En realidad satisface alguna necesidad *La Orquesta*? ¿Ha sido capaz en un año de crear su propio público? Cuesta 500 pesos y nadie se pelea por arrebatarla... El futuro es crudo y previsible: *La Orquesta* dejará de existir simple y llanamente cuando le suspendan el subsidio y, lo que es peor, nadie la va a extrañar (como ya nadie habla de *Diálogos*). Tampoco *Infame Turba* (chingón nombre para contenidos tan convencionales) cuando el próximo rector de la UAP lleve a cabo su ‘propio’ proyecto cultural. *Ni a Casa del*

---

<sup>42</sup> Octavio Paz, “Antevíspera: *Taller (1938-1941)*”, *Vuelta* 76 (marzo de 1983), p.12, citado en King, John, *Plural en la cultura literaria y política latinoamericana. De Tlatelolco a “El ogro filantrópico”*, Fondo de Cultura Económico (vida y pensamiento de México), México 2011, p.18.

<sup>43</sup> Cf. King, John, *Plural en la cultura literaria y política latinoamericana. De Tlatelolco a “El ogro filantrópico”*, Fondo de Cultura Económico (vida y pensamiento de México), México 2011, pp.62-62.

*Tiempo* cuando cambie la política editorial de la UAM”. Entonces el editor de *La PUS* planteó su visión de lo que debía ser la independencia: “¿Qué sucede con esta megamafia de cantina que no ha sido capaz de edificar un sólido proyecto colectivo a la altura de sus capacidades individuales sin la complacencia vanal del Estado?”<sup>44</sup>

Al desmarcarse de todas estas revistas, *La PUS* asumía su ostracismo como un gesto contestatario, desafiante ante las revistas que se insertaban en el gran mercado y se atrevían a considerarse “independientes”, como sería el caso emblemático de *Vuelta*,<sup>45</sup> a la cual Villarreal consideraba subsumida a sus anunciantes. También es cierto que, a pesar de su marginalidad, para *La PUS* el suplemento cultural de *Sábado*, del diario *Unomásuno*, dirigido por Huberto Bátis, fue un espacio importantísimo, casi como un aliado. En este sentido, vale la pena recordar lo que dice John King acerca de la importancia de los suplementos culturales en el mundo editorial: “Los suplementos culturales de periódicos y revistas ofrecieron empleo a los escritores, un público para sus ensayos, poemas o cuentos más amplio que cualquiera de las revistas pequeñas —audiencias de decenas de miles en lugar de los, cuando mucho, mil o menos lectores—, así como la posibilidad de difundir sus libros entre ese amplio público”.<sup>46</sup> El suplemento *Sábado* apoyó de esta forma a la gente de *La PUSmoderna*, pero también a la de *Moho*.

*La PUSmoderna* provenía de una larga tradición de prácticas culturales marginales o descentradas,<sup>47</sup> que fueron producto de la crisis de legitimidad de las instituciones en 1968. Crisis que seguiría profundizándose y diversificándose en distintas posturas dentro del campo del arte, del rock, del cine, el video, de la literatura y de las publicaciones, a lo largo de los lustros.

---

<sup>44</sup> Carta a Gustavo García aparecida en “La escalera y la hormiaga”, *Sábado, Suplemento de Unomásuno* (26 de julio de 1987), reproducida en Villarreal, Rogelio, *Sensacional de contracultura*, Ediciones Sin Nombre, México, 2009, p.28.

<sup>45</sup> Después de diez años de ser una asociación civil, la revista *Vuelta* anuncia en julio de 1986 su constitución como la empresa *Vuelta S.A. de C.V.*; cf. Flores, Malva, *Viaje de vuelta. Estampas de una revista*. Fondo de Cultura Económica (vida y pensamiento de México), México, 2011, p. 40. Malva Flores asegura que los primeros números casi no contaron con publicidad, pero que ésta pronto aumentó y se diversificó. Ante las críticas de que la publicación era una filial de Televisa, la autora señala que estadísticamente “fueron las empresas editoriales, el gobierno, las paraestatales y el sector educativo público y privado quienes más anuncios publicaron en *Vuelta*, de modo que la publicidad de Grupo Televisa (391) represento sólo 9% del total de 4,218”, a lo que Krauze agrega que eso representó incluso menos del 3% de ingresos de la revista; cf. Flores, Malva, *Viaje de vuelta. Estampas de una revista*. Fondo de Cultura Económica (vida y pensamiento de México), México, 2011, p. 90.

<sup>46</sup> King, John, *Plural en la cultura literaria y política latinoamericana. De Tlatelolco a “El ogro filantrópico”*, Fondo de Cultura Económica, (vida y pensamiento de México), México, 2011, p.50

<sup>47</sup> Comparar las estrategias productivas de *La PUS*, con las de la tradición descrita por Sheridan podría arrojar conclusiones interesantes. Por ejemplo, aunque no es el tema que nos ocupa, sería interesante desentrañar las diferencias en el papel que tuvieron el café como establecimiento para el grupo contemporáneos, y el Bar Nueve para los pusmodernos: “El café, lugar donde se ponen a prueba las ideas, se experimenta con ellas, se ejerce la sociabilidad literaria y se practica la tolerancia de la crítica inmediata y fresca”; cf. Sheridan, Guillermo, *Los contemporáneos ayer*, Fondo de Cultura Económica, México, 2003, p. 69.

Y en efecto, a finales de los setenta, muchas de las experiencias independientes se desinteresaron por emplazar al Estado y, en cambio, lo dejaron prácticamente de lado como interlocutor potencial, pasando a autoconcebirse ya como proyectos o experiencias alternativas, subterráneas, independientes o autogestivas. En otras ocasiones, se asumían incluso como simples negocios diminutos, apenas autosustentables. No hay una evolución progresiva respecto a esta diversidad de posturas, mucho menos una evolución teleológica. Cada postura fue, más bien, producto de la cotidianeidad singular de cada una de las comunidades de artistas y productores culturales dentro de los diferentes campos disciplinarios, enfrentados a sus propias circunstancias. Esta especificidad les llevó casi siempre a emprender sus proyectos con recursos propios, por la sencilla razón de que, simplemente, *no había de otra*. Es decir, la independencia dentro del subterráneo de los ochenta fue, más que un movimiento cultural programático, una serie de actitudes coincidentes ante la carencia fatal, absoluta, de cualquier otra opción. Esta sensación inerme ante la fatalidad inamovible de un mundo cerrado, obligaba a los protagonistas a ejercer una práctica basada en los propios recursos por mínimos que fueran, pero que, en algunos casos, evolucionó hacia la reivindicación de la propia autonomía. Estos procesos podrían narrarse como una historia de las mentalidades que registrara los cambios en las nociones de independencia, por ejemplo, desde asumir la independencia como una fatalidad, hasta reivindicar expresamente la propia autonomía o, incluso, llegar a concebir a esta última como una facultad negociadora ante distintos frentes, incluido el del mercado y las instituciones, tal como sucede de manera estable, incluso canónica, hoy día. En el caso de *La Regla Rota* y *La PUSmoderna*, ambas reivindicaron siempre la autogestión, si bien la segunda logró obtener un premio para revistas independientes y una beca del FONCA.

En suma, a lo largo de los ochenta había en la subterrneidad distintas nociones de independencia que, en algunos casos, podían tener una intencionalidad autogestiva, en otros estarían más cerca de una pequeña empresa convencional; o bien, a veces se mostrarían proclives a la formación de colectivos culturales espontáneos. Todas estas prácticas tendieron a tejer una red de redes descentradas. Sea como sea, desde principios de los setenta, pero sobre todo en los ochenta, fue construyéndose un universo de prácticas culturales marginales o descentradas, con distintas posturas hacia el Estado y las industrias culturales, así como hacia los sistemas culturales establecidos.

Al comienzo de esa década, la ciudad era como un país de mosaicos atomizados e invisibles, donde las diversas escenas o comunidades subterráneas no siempre se tocaban. Estos submundos, ya conformados por varias generaciones, comenzaron cada vez más a encontrarse entre sí en diversos puntos. Uno de ellos fue la revista *La PUSmoderna*, a finales de los ochenta.

### Capítulo 3. Nuevos diálogos, nuevos espacios

Durante los ochenta, las escenas se desarrollaban de manera dispersa. Revisemos a continuación sólo unos pocos ejemplos que anteceden a nuestro periodo, según fueron desarrollándose y descentrándose. Destacaremos algunas escenas culturales que confluían en *La PUS*.

#### El Salón Independiente

En junio de 1968, el Instituto Nacional de Bellas Artes emitió una convocatoria para participar en la “Exposición Solar”, como parte de los eventos culturales de las XIX Olimpiadas, pero 35 artistas la rechazaron mediante una carta abierta en la que exigían reformas a la convocatoria para participar. Este hecho llevó a los artistas a organizar ellos mismos una exposición que llamaron el Salón Independiente, la cual abrió sus puertas el 15 de octubre de 1968. Esta reacción no fue aislada, formaba parte de un clima de agitación en las artes. El Salón Independiente tuvo varias ediciones que, según José Luis Barrios y Rita Eder, registran la irrupción de la sociedad civil en la promoción del arte mediante “la autogestión, la organización independiente y autofinanciada”, a través de propuestas que planteaban “la voluntad de reunirse fuera de la dirección de los organismos estatales, sin convocatorias ni premios”.<sup>48</sup> ¿Qué tipo de independencia desplegaban?, de acuerdo a sus propios documentos, el Salón era independiente de toda institución oficial y particular.<sup>49</sup> Según señala Pilar García de Germeros, en la práctica buscó dar cohesión al grupo controlando a sus miembros de manera muy rígida. Desde mi punto de vista, esta característica distingue a esta organización de los futuros colectivos de los ochenta. Por ejemplo, el artículo 30 de su acta constitutiva decía que los miembros podían ser expulsados si no cumplían con ciertas condiciones y que el

---

<sup>48</sup> José Luis Barrios también ve descentramientos en la gráfica del 68 en la noción de público y pueblo, que pueden compararse con la noción de los ochenta tardíos; cf. Paredes Pacho, José Luis, “Los descentramientos del arte contemporáneo: de los espacios alternativos a las nuevas capitales (Monterrey, Guadalajara, Oaxaca, Puebla y Tijuana)”, en *Hacia otra historia del arte en México. Disolvencias (1960-2000)*, Isaa Ma. Benítez Dueñas, coordinadora, CURARE/CONACULTA, México, 2001; pp.152-155.

<sup>49</sup> García de Germeros, Pilar, “Salón Independiente”, *La era de la discrepancia. Arte y cultura en México, 1968-1997*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2006, p. 41.

grupo se oponía a que sus integrantes participaran en las bienales de París, Venecia y San Pablo, “así como en exposiciones relacionadas con el nacionalismo en el arte y en aquellas con carácter competitivo”.<sup>50</sup>

### La irrupción del peladaje

El Salón Independiente dejó de funcionar en la primavera de 1971. En ese mismo año, pero dentro de otra escena cultural, tuvo lugar el Festival de Rock y Ruedas de Avándaro, el cual fue organizado por empresarios jóvenes vinculados a la industria del entretenimiento, con la idea de convocar a un público acomodado para una carrera de autos que concluiría con un concierto de rock.<sup>51</sup> En los hechos, el festival marcó la inesperada aparición de los jóvenes de clases bajas, con su muy particular forma de festejar: *el desmadre*.<sup>52</sup> Ahí no había autogestión ni politización explícita, pero sí algo casi igual de importante en el camino de la apropiación del cuerpo y del espacio: el relajo como contestación de clase.<sup>53</sup> Involuntariamente, Avándaro visibilizó (hasta ocasionar escándalo) a la juventud de clase baja inscrita en la psicodelia bajo el nombre de jipitecas,<sup>54</sup> quienes fueron un antecedente de la siguiente generación juvenil de barrio bajo: las bandas de Santa Fe. Si bien los jipitecas no fueron reivindicados por *La Regla Rota* ni en *La PUS*, las bandas sí serían un referente importante para ambas revistas.

Avándaro marcó también, y por las mismas razones, el cierre de la industria del entretenimiento hacia rock local y el endurecimiento de la censura por parte del Estado. Hermetismo y cancelación de espacios que definirían el accionar de las escenas culturales durante la siguiente década: si en los cincuenta y sesenta los roqueros debían esperar a que una discográfica comercial los contratara, a partir de 1971 las disqueras prácticamente se

---

<sup>50</sup> García de Germenos, Pilar, “Salón Independiente”, en *La era de la discrepancia. Arte y cultura en México, 1968-1997*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2006, p.42.

<sup>51</sup> Paredes Pacho, José Luis y Blanc, Enrique, “Rock mexicano, breve recuento del siglo XX”, en Aurelio Tello, coordinador, *La Música en México*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Fondo de Cultura Económica, México, 2010, pp.409-312,

<sup>52</sup> “Desmadre”: relajo, barullo. Juerga desenfundada en el Diccionario de la real Academia Española, vigésima segunda edición 2001, <<http://lema.rae.es/drae/?val=desmadre>>. Ya Eric Zolov exploró el papel del “desmadre” en el rock mexicano, opuesto a las *buenas costumbres*, el cual amenazaba con socavar los mismísimos valores patriarcales de la autoridad paterna, de la familia, microcosmos del estado patriarcal. Cf. Zolov, Eric, *Rebeldes con Causa, la contracultura mexicana y la crisis del Estado patriarcal*, Norma, México, 2002, pp.13-15.

<sup>53</sup> Desde el nacimiento del rock, el “desmadre”, como campo cultural autónomo, entró en confrontación con el patriarcalismo propio de la hegemonía cultural del régimen de la Revolución Mexicana institucionalizada, creando de facto espacios aparte o más o menos autónomos respecto a los espacios convencionales sancionados por el gran mercado, el consumo pasivo y las instituciones culturales.

<sup>54</sup> “En Avándaro, la cada vez más diversa composición de clases sociales de La Onda mostró sus fuerzas. Lo que llamó la atención de muchos escritores fue, sobre todo, la impresionante presencia de tantos jóvenes de clase baja. Los nacos, como eran llamados despectivamente por la clase media y la clase alta, compartían un espacio común y una cultura musical con otros jóvenes”; cf. Zolov, Eric, *Rebeldes con Causa, la contracultura mexicana y la crisis del Estado patriarcal*, Norma, México, 2002, p.284.



cerraron al rock local,<sup>55</sup> que se refugió sobre todo en los arrabales del hoyo funky.

A pesar de la cerrazón, después de 1971 se desarrollarían varias escenas roqueras, entre ellas la del rock experimental y progresivo, que tuvo vínculos con el teatro, el cine y, posteriormente, con las artes visuales.<sup>56</sup> Algunos de sus grupos fueron Nuevo México (1971), Al Universo, que musicalizó las obras del teatro contracultural *Simio*, *Deus Machina*, y *Adán y Eva* —en el cual participó Jorge Reyes, que después formaría Chac Mool—. El Queso Sagrado (1974), que también musicalizó algunas obras de teatro contracultural de Abraham Oceransky. Por su parte, MCC (Música y Contra Cultura, 1979), fue de los pocos grupos mexicanos que aludió a la liberación gay, pero se desintegraría en 1984.<sup>57</sup> Decibel (1974), fue un grupo que incorporó juguetes como silbatos, matracas y globos para enriquecer sus timbres sonoros en una época en que los sintetizadores eran poco accesibles y rudimentarios; además, utilizó cintas pregrabadas y proyecciones de transparencias. Decibel estuvo integrado por Carlos Robledo, Alejandro Sánchez, Arturo Meza, Jaime Castañeda, Javier Baviera y Walter Schmidt (este último sería importante en la escena del Bar Nueve).<sup>58</sup>

La mayoría de las bandas de esta escena grabaron en sellos independientes o hicieron grabaciones propias, fuera de la gran industria.<sup>59</sup> Algunas establecieron contactos con sellos independientes europeos afines a sus respectivos géneros experimentales, como Recommended Records o World Wide Records. Más que una reivindicación de la independencia, o una búsqueda consciente de la autogestión, estas agrupaciones ejercieron la independencia en grabaciones por no tener otro tipo de opciones.<sup>60</sup> Muchos grupos de esta escena de rock

---

<sup>55</sup> Algunos sellos discográficos no comerciales se avocaron a géneros musicales que no eran atendidos por la gran industria, por ejemplo la *nueva canción*, pero estas iniciativas resultaron insuficientes ante la creciente expansión y diversificación de los gustos roqueros en el país. Por lo demás, en esos días el rock era desdeñado por algunos sectores artísticos e intelectuales que lo consideraban pro-imperialista.

<sup>56</sup> Cf. Cortés, David, *El otro rock Mexicano, experiencias progresivas, sicodélicas, de fusión y experimentales*, Times Editores/Tower Records, México, 1999.

<sup>57</sup> En 1987, MCC volvió a reunirse. Por otro lado, en los 80 surgen Nazca, Fosa Común, Herejía, Culto Sin Nombre y Como México No Hay Dos (integrado por Schmidt, Robledo y Sánchez, abogado a la improvisación dentro de la música concreta y sólo realizaba un concierto al año, el 16 de septiembre, día de la Independencia mexicana). Paredes Pacho, José Luis y Blanc, Enrique, "Rock mexicano, breve recuento del siglo XX", en Aurelio Tello, coordinador, *La Música en México*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Fondo de Cultura Económica, México, 2010, pp.426-430.

<sup>58</sup> Posteriormente Walter Schmidt y Carlos Robledo continuaron incursionando de un género a otro, según las modas del momento en la escena internacional, mientras que Javier Baviera se alinearía en el punk con Rebel d'Punk, grupo emblemático de las tocadas de barriada. Paredes Pacho, José Luis y Blanc, Enrique, "Rock mexicano, breve recuento del siglo XX", en Aurelio Tello, coordinador, *La Música en México*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Fondo de Cultura Económica, México, 2010, p.428.

<sup>59</sup> La excepción fue Chac Mool, que sí logró tener un contrato con PolyGram, cosa insólita para la época, su primer disco, *Nadie en Especial* (1980) vendió más de 20 mil copias; cf. Cortés, David, *El otro rock Mexicano, experiencias progresivas, sicodélicas, de fusión y experimentales*, Times Editores/Tower Records, México, 1999, p. 85.

<sup>60</sup> Entrevista a David Cortés, realizada el 14 de enero de 2003. Estos grupos solían exponer su trabajo en espacios institucionales como en facultades, Museo Universitario del Chopo, Foro Isabelino, también El Ágora, Sala Chopin, etcétera. En varios de estos lugares tenían que presentarse como un grupo de jazz, sin mencionar la palabra rock, que estaba estigmatizada.

progresivo se vincularían a la experimentación artística, según quedaría registrado en las noches del Bar Nueve.

### **Los grupos, las publicaciones de artista y la experiencia citadina**

En la segunda mitad de los setenta y principio de los ochenta surgieron varias agrupaciones de artistas que se conocieron como “los grupos”, los cuales buscaron otras posibilidades de praxis frente a los museos y galerías institucionales, intentando fundirse con el tejido social como respuesta al estancamiento del medio artístico de los setenta, siempre en busca de la experimentación<sup>61</sup>. En ese ámbito, el Grupo Proceso Pentágono, inaugurado el 10 de junio de 1979, fue un espacio independiente y multidisciplinario.

Participante tanto en el Salón Independiente, como en el Grupo Proceso Pentágono, el artista Felipe Ehrenberg viajó en 1969 a Londres con su esposa, Martha Helión y, alrededor de 1973, editaron en esa ciudad la revista *Schmuck*, explorando “las posibilidades abiertas por la crisis de los medios tradicionales y el despunte de un arte hecho de acciones y conceptos”.<sup>62</sup> Ya anteriormente habían realizado el proyecto “Fluxshoe”, y creado la editorial Beau Geste Press, la cual compendia “el difuso territorio del arte no-conformista de la época, explícitamente dedicado a mantenerse lejos del ‘relumbrón especulativo’ del *mainstream*”.<sup>63</sup> En el futuro, Felipe Ehrenberg sería colaborador de *La PUSmoderna*.

En 1977 surgió el No-Grupo, su propuesta incluía un imaginario de la bohemia vernácula semejante al que Bolaño retrató en *Los detectives salvajes*. Me refiero a un imaginario espacial-afectivo, de rompe y rasga, a la vez provinciano y cosmopolita, que podríamos relacionar con las partes antiguas y más populares de la ciudad. La estética del No-Grupo reflejó ese romance con la estética popular desde los años setenta, anticipando quizá lo que sucedería a finales de los ochenta, cuando tantos artistas, escritores o músicos buscaron establecer un domicilio personal en el centro de la ciudad aún no domesticado, o bien, quisieron reventar en antros de quinta (Las Tecatas, El 14, La Perla, La Faena), así como crear espacios para exponer o intercambiar ideas en zonas populares del centro, según quedaría mínimamente documentado por *La PUSmoderna*.

---

<sup>61</sup> Cf. Vázquez Mantecón, Álvaro “Los grupos: una reconsideración”, en *La era de la discrepancia. Arte y cultura en México, 1968-1997*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2006, p.194.

<sup>62</sup> Medina, Cuauhtémoc, “Publicando circuitos”, en *La era de la discrepancia. Arte y cultura en México, 1968-1997*. Universidad Nacional Autónoma de México, México DF, 2006, p.151.

<sup>63</sup> Medina, Cuauhtémoc, “Publicando circuitos” en *La era de la discrepancia. Arte y cultura en México, 1968-1997*. Universidad Nacional Autónoma de México, México DF, 2006, p.153

También desde finales de los años setenta, diversas artistas exploraron temas feministas mediante el performance y el libro objeto. En 1983 Mónica Meyer y Maris Bustamante crearon el grupo Polvo de Gallina Negra, centrado en un arte conceptual, político y feminista. Por su parte, Magali Lara, quien sería colaboradora de *La PUSmoderna*, produjo libros objeto, al igual que Yani Pecanins creó cajas u objetos legibles. Esta última fundó incluso una editorial subterránea junto con Gabriel Macotela (quien estaría cerca de *La Regla Rota*), llamada La Cocina, albergando colaboraciones entre artistas, escritores y dibujantes.<sup>64</sup>

Vinculadas a la “escena” del libro de artista en torno a La Cocina y El Archivero,<sup>65</sup> surgieron las revistas de artistas *Lacre* y *Paso de peatones*, mismas que recurrieron al “mimeógrafo, el papel de estraza y la intervención manual del impreso en forma de cosidos y sellos de goma”<sup>66</sup>, convocando a artistas como René Freire, Mario Rangel, Magali Lara, Manuel Marín Mónica Meyer, Eloy Tarcisio, Oliverio Hinojosa y Rubén Ortiz. Algunos de ellos serían colaboradores de *La PUS*.<sup>67</sup>

### **La independencia en la calle: economía informal**

En los setenta y ochenta el acceso a la información era complicado. Los discos importados eran rarezas carísimas, las ediciones mexicanas de grupos extranjeros eran mínimas, mientras que las grabaciones de grupos locales casi resultaban impensables. Era muy caro comprar discos en tiendas como Yoko Quadrasonic, donde, por cierto, trabajaba el futuro curador Guillermo Santamarina.<sup>68</sup> No todos los jóvenes tenían posibilidades de encargar las novedades a algún familiar que viniera de EEUU. Los chicos de clase media y alta podían organizar fiestas en casas privadas y, los de clases bajas, debían juntarse a beber cerveza en

---

<sup>64</sup> Cf. *La era de la discrepancia*: “Magali Lara, artista-heroína”, “Yani Pecanins, Humo”, y “Ediciones La Cocina, El Archivero”, en *La era de la discrepancia. Arte y cultura en México, 1968-1997*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2006, p.p182-186. En relación con el feminismo, cabe mencionar que, a pesar de que *La PUSmoderna* podría considerarse una revista reivindicativa de género, sobre todo en cuanto al ámbito gay, fue criticada por su humor misógino, como muestra una carta enviada por Cuauhtémoc Medina a la revista, publicada en Villarreal, Rogelio, “Las imágenes sexistas de *La PUS*”, *Sensacional de contracultura*, Ediciones Sin Nombre, México, 2009, pp.103-108.

<sup>65</sup> En 1985 se funda El Archivero, concebido como “editorial, librería, galería y colección, al estilo de *Other Books and So* de Ulises Carrion”, y que durante una década fue el centro de operaciones del libro de artista; cf. *La era de la discrepancia. Arte y cultura en México, 1968-1997*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2006, p.186.

<sup>66</sup> Cf. “*Lacre* y *Paso de peatones*”, en *La era de la discrepancia. Arte y cultura en México, 1968-1997*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2006, p.189.

<sup>67</sup> Felipe Ehrenberg y Martha Helió fueron pioneros de la producción de libros y publicaciones de artista. Al respecto, Rubén Ortiz comenta: “Efectivamente recuerdo haber participado en *Lacre* con una mimeografía de un collage impreso sobre un collage de papel fluorescente. *Lacre* era un proyecto muy artesanal de Armando Sáenz.”; comunicación personal de Rubén Ortiz con José Luis Paredes Pacho, 8 de marzo 2013.

<sup>68</sup> Debroise considera que Guillermo Santamarina fue “uno de los primeros DJs de México desde que trabajaba en la tienda de discos Yoko en San Ángel”, para convertirse en “uno de los primeros curadores del país, cf. “Puertos de entrada: el arte mexicano se globaliza 1987-1992”, en *La era de la discrepancia. Arte y cultura en México, 1968-1997*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2006, p.331.

una esquina con una grabadora portátil, expuestos a que la policía les reprendiera.<sup>69</sup>

En ese contexto surgió el Tianguis del Chopo en 1980, como un encuentro para el intercambio musical dentro del Museo Universitario del Chopo, que convocó a sellos como Discos Pueblo, Discos Fotón, producciones de radio UNAM, discos del INAH, discos de Nueva Cultura Latinoamericana de Julio Solórzano, y materiales de Nueva Voz Latinoamericana, relacionados con la música que ellos llamaban simplemente “no comercial” (clásica, blues, jazz, rock, nueva canción, folclore latinoamericano). Sin embargo, esta iniciativa del Museo se vio desbordada en pocas semanas por gustos roqueros emergentes, mucho más diversos y lejanos a las disqueras oficialistas mencionadas. En 1983 el tianguis no pudo permanecer más dentro del Museo y tuvo que salir a la calle, donde sufrió la estigmatización de vecinos y la persecución de la policía por el aspecto de los concurrentes, pero también por su heterodoxo uso del espacio público. Durante esa diáspora el tianguis alcanzaría su autogestión de manera cada vez más explícita: inventó una asamblea general, creó contrapesos para evitar la verticalidad, formó comisiones de autodefensa contra las amenazas externas, formuló un discurso ante la prensa y la opinión pública, estableció normas heterodoxas internas y, finalmente, gracias a la influencia del movimiento de damnificados del terremoto, en 1985 enunció la autogestión como forma organizativa. Hoy día es un tianguis callejero establecido.

El Tianguis Cultural del Chopo permitió que se encontraran entre sí diferentes escenas, subculturas, generaciones y clases sociales diversas en busca de revistas, fanzines, grabaciones caseras, parafernalia, libros, etc.

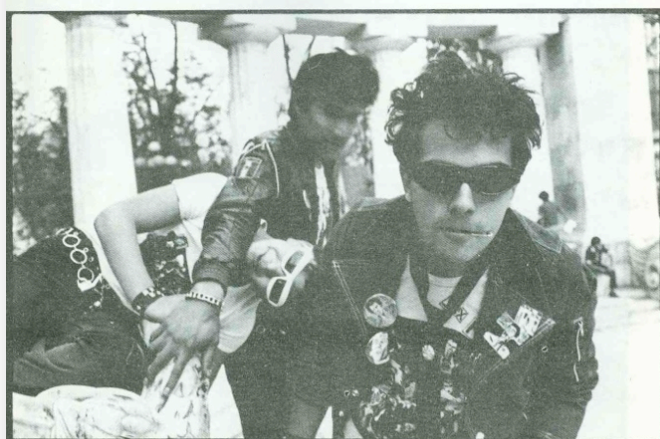
### **La irrupción del subsuelo: la banda y el punk**

En 1983 irrumpió en el imaginario de las clases medias la imagen del barrio bajo mexicano con una nueva carga simbólica mediante la aparición de las *bandas*, acaso una forma de tropicalización desde abajo del punk anglosajón. “La banda” era el nombre genérico para denominar a la serie de pandillas juveniles como *Los Rusos*, *Los Nazis*, *Los Niños Punks*, *BU=K* (*Bandas Unidas Kiss*), *Los Sex Panchitos*, etc, que pintaban paredes con *placazos* (*tags*,

---

<sup>69</sup> El periodista y roquero Roberto Ponce plasma la importancia de la calle para su generación de los músicos “rupestres”: “Heredamos la calle. Fueron nuestros el cemento y la banquetta, lugar de agasajos y fajes; los primeros toques y la chela fijadora; el rol taconero y talonero [...] los muros rupestres, el techito refugio donde tocamos una vieja rola para seguir el camino en pos de la sexualidad entre tinieblas. Heredamos la vida”. El “techito” se refiere a los techos que cubren las entradas de las casas, y era donde las palomillas reunidas en la calle tenían que correr a refugiarse si llovía, cf. Ponce, Roberto, “El Chopo y los rupestres de Rockdrigo: Herencia callejera”, en Jorge Pantoja, compilador, *Cuando despertó, el dinosaurio ya no estaba ahí. Crónica de un fenómeno cultural. El Tianguis del Chopo*, Ediciones Imposiles, México, 1996, p.37.

todavía no practicaba localmente el *graffiti*), interpelaban a la autoridad y vestían ropas raídas pero con influencia de la cultura pop: chamarras de cuero negro, estoperoles, lentes oscuros, copetes abultados, pantalones de tubo. Incluso crearon su propio baile “salvaje”. Su nombre bilingüe mostraba una especie de cosmopolitismo de barriada, si es que eso es posible: *Los Sex Panchitos*. Ese título devastó la noción estática y unidimensional de identidad nacional, ostentando la irrupción de otro México, no el del bucólico Pancho Villa —ni del “retrógrada lumpenproletariado” de la literatura marxista—, sino uno que oía a *Iron Maiden*, *Black Sabbath*, *Toncho Pilatos* y a *El Tri*, en un tiradero del poniente capitalino. Si *Avándaro* escandalizó al país porque las familias mexicanas vieron a los jóvenes de buena familia mezclarse con las clases bajas (descarriados por la influencia del rock estadounidense), ahora el barrio era un agente activo por sí mismo. Gracias a las bandas, las clases bajas ya pudieron ser vistas como agentes modernos, y no sólo como ornamento del socialismo idílico en la canción folklórica de protesta. Su influencia recorrería toda la década de los ochenta. De hecho, desde el segundo número de *La Regla Rota* (1984) hay fotos ataviados como “chavos banda” en el Hemiciclo a Juárez tomadas por Rogelio Villarreal;<sup>70</sup> así



**Rogelio Villarreal “Homenaje a los héroes”,  
*La Regla Rota 2*, 1984**

<sup>70</sup> “Homenaje a los héroes” en *La Regla Rota*, 2(verano de 1984), México, pp. 45-47.

mismo, en el tercer número de *La PUSmoderna* (1991) hay fotos de Fabrizio León que retratan bailando a “chavos banda”.<sup>71</sup>

### **Una escena politizada**

En 1985, a raíz de las movilizaciones relacionadas con el terremoto de la ciudad de México, artistas de diferentes disciplinas organizaron conciertos de solidaridad que incluyeron artes visuales, performance, teatro, músicas varias, video, cine, danza, etcétera. Si durante los sesenta y setenta la izquierda local rechazó al rock por imperialista, a partir del 85 se inauguraría una escena politizada, creada desde dentro del rock, vinculada a causas ciudadanas. Esta escena posterremoto coincidió con la noción del “hazlo por ti mismo” del punk, el cual ya había arraigado entre las clases medias y en los barrios bajos.

### **Micro empresas y otras iniciativas**

La Rockola fue una lonchería vegetariana ubicada en la avenida Miguel Angel de Quevedo, a la altura de la calle de Tres Cruces de Coyoacán, que el bajista del grupo Kerigma compró en 1982 para convertirla en un lugar de rock en vivo. Carecía de escenario y servía cerveza y garnachas. Sin aspiraciones autogestivas ni reivindicativas, funcionó hasta 1985 como una microempresa y, como tal, fue el antecedente de Rocketitlán.<sup>72</sup>

Rocketitlán, por su parte, fue una pequeña empresa inaugurada en 1985 por varios socios, algunos de ellos vinculados al mundo del espectáculo, como el actor Fernando Arau, o bien,



Fabrizio León, *La PUSmoderna* 3, 1991

<sup>71</sup> En *La PUSmoderna*, 3, (enero, febrero y marzo de 1991), México, p.17. Escribo “chavos banda” entre comillas, porque no era la forma en que los protagonistas se llamaban a sí mismos, sino la manera en que se les refería desde fuera por parte de los otros grupos sociales.

<sup>72</sup> Méndez programó a roqueros como Jaime López, Roberto González y Emilia Almazán, además de su grupo de pop rock Kerigma. Méndez era cuñado de Sergio Arau, de tal suerte que pronto invitó a Botellita de Jerez. Los rupestres y La Rockola fueron un puente que permitió superar el dogmatismo de la *Nueva Canción* y sus espacios de escenificación llamados Peñas.

otros provenientes de la escena roquera, como los miembros del grupo de rock Botellita de Jerez (surgido en 1983). Rockotitlán logró conseguir una licencia para restaurante con variedad, es decir, tenía autorización para presentar música en vivo pero no para bailar. Este foro conjuntó a varias generaciones estilísticas y programó a grupos musicales de diversas clases sociales. Tanto el estilo musical de Botellita de Jerez, como la programación del foro Rockotitlán, fueron un puente generacional entre las escenas subterráneas fragmentadas o atomizadas de los setenta. Botellita estuvo cerca de gente como el caricaturista Ahumada (que colaboraría con *La PUS*), así como de los artistas Felipe Ehrenberg y Lourdes Grobet (quien también estuvo cerca de la revistas). Como el No-Grupo, La estética de Botellita de Jerez recuperaba elementos de la cultura popular urbana. Sus conciertos parecían un espectáculo de “carpa” y, en general, Botellita representó la primera irrupción del humor en la escena roquera, elaborando una crítica sonora de la cultura nacional; una especie de mexicanismo autoparódico dentro del rock.<sup>73</sup>

El Tri, o Three Souls in my Mind, fue un grupo emblemático del subterráneo musical que se fundó en 1968. Como todos los grupos de la generación de Avándaro, en 1971 se recluyó en los hoyos funkis<sup>74</sup> del arrabal, donde dejó de cantar en inglés para que el público de barrio, “la banda”, pudiera entender sus letras, las cuales pasarían a narrar la vida de este sector de la población, convirtiéndolo al cantante Alex Lora en su cronista irreductible. A principio de los ochenta, El TRI comenzó a atraer también a públicos fuera del barrio bravo, primero a los estudiantes y, a partir de su disco *Simplemente El Tri* (editado en 1985 por el sello WEA/Comrock), fue reconocido por los estratos acomodados gracias a su pieza *Triste canción de amor*, transmitida por la radiodifusora Rock 101 (antes de 1985 El Tri grababa con sellos independientes como Denver y Cisne/Gas, así como Peerles). En el proceso, El Tri adquirió cierto grado de independencia en medio de la abusiva escena del hoyo funki, aunque sin desplegar un discurso reivindicativo de esta autonomía. En otras palabras, más que autogestionario, El Tri se volvió con el tiempo una especie de *pequeña empresa familiar* manejada por la esposa del cantante. En 1986 comenzó a organizar sus propios conciertos

---

<sup>73</sup> Rolando Ortega y José Luis Paredes Pacho escribieron en 1987, bajo el heterónimo de Pedro Nudelman, acerca del grupo Botellita de Jerez: “La primera ruptura dentro del panorama general del rock mexicano tuvo lugar cuando el humor irrumpió en la escena”; cf. Nudelman, Pedro, “Escenario del rock Chilango”, *La Regla Rota*, 4 (primavera de 1987), México DF, p. 79.

<sup>74</sup> El hoyo funki fue el nombre que Parménides García Saldaña utilizó para referirse a bodegones en los barrios bajos y en la periferia de la ciudad donde se organizaron conciertos de rock a partir del endurecimiento de las restricciones contra el rock en 1971. No se trató de espacios alternativos, ya que eran gestionados por las estructuras corruptas de la ciudad. Para mayor información sobre los hoyos funkis, véase García Saldaña, Parménides, “Los hoyos Funkis, en Carlos Chimal, compilador, *Crines, otras lecturas de rock*, Era, México 1994, pp.69-6. José Agustín, *La Nueva música clásica*. Universo, México, 1985, p.165. José Agustín, *Tragicomedia Mexicana 2, la vida en México de 1970 a 1982*, Planeta, México, 1996, pp.34. Estrada, Tere, *Sirenas al ataque. Historia de las mujeres roqueras mexicanas (1956-2000)*, SEP, Instituto Mexicano de la Juventud, México, 2000, p. 155.

bajo el nombre de Producciones Lora<sup>75</sup> con pantallas gigantes, luces, escenario y músicos invitados, presentando el disco *Niño sin amor* en la carpa Astros y en la Sala Chopin. El Tri fue durante mucho tiempo el grupo más emblemático del barrio bajo.

El Tutti Frutti se inauguró en 1983. Fue un espacio clandestino instalado en el ático de un inmueble de dos aguas, arriba del restaurante Apache 14, propiedad del dueto de balada romántica Carmela y Rafael, quienes permitieron a su hija punk abrir el bar. El sitio recibió a melómanos de distintos ámbitos, como al artista Rubén Ortiz, o al escritor Carlos Cuarón y mantenía un discurso reivindicativo de acuerdo a la heterodoxia punk y el ya mencionado ethos del *DIY* (hazlo por ti mismo en inglés). Su invisibilidad les evitó negociar con la normatividad del mundo real, por lo que no puede ser considerado una empresa. Los *play lists* del lugar permitían conocer las tendencias mundiales más actuales en el punk y *new wave*, además de que El Tutti convocaba a tatuadores de barrio bajo que posteriormente serían muy importantes, como el Piraña (relacionado en esa época con el Dr. Lakra), quien comenzó a tatuar ahí, antes de que pudiera abrir su propio establecimiento de artes corporales que, en ese entonces, todavía estaban estigmatizadas.

El multiforo La Última Carcajada de la Cumbancha (LUCC) fue inaugurado en 1987 y clausurado en 1992. Fue fundado por un grupo de artistas y promotores culturales que desde 1983 realizaba labores de producción en la televisora estatal. El foro consistió en un galerón en obra negra que al fondo tenía un escenario flexible, construido con cajones de madera que podían cambiarse de lugar, de altura y de profundidad. Ahí se realizaron exposiciones de fotografía, presentaciones de libros, performances y conciertos de distintos géneros, principalmente de rock. El esquema de funcionamiento consistía en programar conciertos de rock con grupos exitosos, como Caifanes, Café Tacuba, Maldita Vecindad o Fobia, los cuales permitían financiar las demás actividades artísticas del resto de la semana. Cerró por las presiones delegacionales, ya que carecía de licencia para su funcionamiento. Fue un foro muy importante para *La PUS*, puesto que ahí la revista realizó diversas presentaciones y celebraciones.<sup>76</sup>

---

<sup>75</sup> Estrada, Tere, *Sirenas al ataque. Historia de las mujeres rockeras mexicanas (1956-2000)*, SEP, Instituto Mexicano de la Juventud., pp. 154-155.

<sup>76</sup> Frecuentemente la revista agradecía a Eduardo Barajas y su gente de La Última Carcajada de la Cumbancha, además de publicar fotos de los eventos del LUCC y trabajos del fotógrafo Raúl Barajas.



El Salón de los Aztecas comenzó en 1988 comandado por Aldo Flores, un promotor cultural independiente que fue mencionado en varias ocasiones en *La PUS*.<sup>77</sup> Por ejemplo, en su sección Números Rojos, Rogelio Villarreal habló del proyecto de Aldo Flores:

El Salón de los Aztecas, coordinado atropelladamente por Aldo Flores con un criterio más bien populista y acrítico: órale cabrones, escojan su pared y cuelguen lo que se les ocurra. Aunque la intención es buena — cualquiera puede ser artista— Aldo ha contado con escaso apoyo económico y ha tenido pocas ventas, lo que le ha orillado a cometer errores que provocan la desconfianza y la deserción de muchos chavos que llegaron a entusiasmarse con el proyecto.

El Salón fue una de las primeras plataformas de exhibición para varios artistas, en especial los inmigrantes extranjeros<sup>78</sup> y solía presentar conciertos de rock durante sus exposiciones, por ejemplo, Santa Sabina se dio a conocer en una de sus inauguraciones.

### **Espacios domésticos: la Quiñonera y otros**

La Quiñonera era la casa particular de los hermanos Néstor y Héctor Quiñones, quienes la convirtieron en residencia de artistas, en taller y en un lugar para eventos artísticos multidisciplinarios que incluían presentaciones de grupos de rock, como Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio. Según Héctor Quiñones, el proyecto fue impulsado por Rubén Bautista entre 1988 y abril de 1990.<sup>79</sup> Ahí debutó el grupo de performance SEMEFO el 1 de abril de 1990, integrado por ex integrantes del grupo Caramelo Pesado y Loch Ness.<sup>80</sup> El último evento de la Quiñonera fue también con SEMEFO (Servicio Médico Forense), además de la agrupación La Sociedad de Las Sirvientas Puercas. No tengo noticia de que fuera un

---

<sup>77</sup> Cf. Villarreal Rogelio, "Número Rojos", *La PUSmoderna*, 1 (noviembre-diciembre 1989), México, p.11.

<sup>78</sup> Olivier Debroise reconstruye una especie de genealogía del *underground* mexicano multinacional a lo largo de un relato sobre las relaciones entre los artistas locales y los extranjeros que llegaban a México a finales de los ochenta, donde considera que el Salón de los Aztecas fue importante, precisamente, para el encuentro entre los artistas locales y los artistas extranjeros recién llegados; encuentro que, por cierto, tuvo lugar sobre todo en el centro de la ciudad; cf. "Puertos de entrada: el arte mexicano se globaliza 1987-1992", en *La era de la discrepancia. Arte y cultura en México, 1968-1997*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2006, p.331.

<sup>79</sup> Según Néstor Quiñones, "84 corresponde mas a los grupos de música, (a las experimentaciones alucinógenas), los cortos del CCC, etc... y la del 88 al espacio alternativo de escultura, la música y un desarrollo mas determinante en cuanto a las artes plásticas...", comunicación personal de Néstor Quiñones con José Luis Paredes Pacho, 13 de enero de 2013.

<sup>80</sup> Cortés, David, *El otro rock mexicano. Experiencias progresivas, sicodélicas, de fusión y experimentales* (Times Editores/Opción Sónica/Tower Records, 1999), p.148.

espacio reivindicativo de la independencia, más allá de querer hacer las cosas por sí mismos por no tener otras opciones.<sup>81</sup>

Por su parte, el llamado Taller de los Viernes surgió en 1987, cuando Gabriel Orozco reunió en su propia casa a artistas como Abraham Cruzvillegas, Damián Ortega y Jerónimo Toledo,<sup>82</sup> para impartir un taller educativo no institucional, pero tampoco marginal.<sup>83</sup> La carrera de Orozco, al igual que su taller, “sirvió de parangón para muchos artistas”.<sup>84</sup> Algunos de los participantes del Taller de los Viernes colaborarían con *La PUSmoderna*.

A fines de los años ochenta, el artista Michael Tracy alquiló un departamento a espaldas del Templo Mayor, en la calle Licenciado Verdad, en el centro de la ciudad, donde también viviría en algún momento la artista María Guerra. A partir de los noventa, el departamento comenzó a funcionar como sitio para organizar exhibiciones de estudio bajo el nombre In Situ. Sirvió de galería informal para los artistas del taller de José Miguel González Casanova en la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP), convirtiéndose en “el núcleo que, tres años más tarde, detonaría la fundación de Temístocles 44”.<sup>85</sup> Poco después, alrededor de 1990, Melanie Smith y Francis Alÿs se irían a vivir al centro de la ciudad y abrirían un restaurante informal que funcionó como centro de reunión e intercambio de información para la comunidad artística y literaria,<sup>86</sup> al cual llamaron Mel’s Café. El centro de la ciudad se activaba desde todos estos espacios.

---

<sup>81</sup> Debroise anota que Rubén Ortiz fue “uno de los primeros” en ocupar un taller en La Quiñonera, en el barrio de San Pedro Tepetlapa en Coyoacán, la cual “se transformaría a partir de 1986 en una residencia de artistas a la manera de La Ruche de Montparnasse en los años cruciales del cubismo. En La Quiñonera trabajaron, además de los hermanos Quiñones, Diego Toledo, Claudia Fernández, Mónica Castillo, Francisco Fernández ‘El Taka’, Jorge Salas y, luego, el jalisciense Eduardo Cervantes, entre otros”; cf. Debroise, Olivier, “Puertos de entrada: el arte mexicano se globaliza 1987-1992”, en *La era de la discrepancia. Arte y cultura en México, 1968-1997*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2006, p.331.

<sup>82</sup> El Taller de los Viernes estuvo integrado por Damian Ortega, Abraham Cruzvillegas, los hermanos Gabriel y José Kuri y Jerónimo López (más tarde conocido como Doctor Lakra), pero también recibía visitas esporádicas de Guillermo Santamarina y Laureana Toledo, cf. Debroise, Olivier, “Puertos de entrada: el arte mexicano se globaliza 1987-1992”, en *La era de la discrepancia. Arte y cultura en México, 1968-1997*, Universidad Nacional Autónoma de México, México DF, 2006, p.332.

<sup>83</sup> Cf. Cruz Villegas, Abraham, “G.O.Taller sin título”, en *Round de sombra*, México, CNCA, 2006, citado en “El taller de los viernes” en *La era de la discrepancia. Arte y cultura en México, 1968-1997*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2006, p.392.

<sup>84</sup> De acuerdo con el catálogo de *La Era de la Discrepancia*, en ese mismo año de 1987, Orozco comenzó a formular una forma de disidencia “que pasaba por la reivindicación de estrategias antiartísticas, desde los *ready-mades* de Marcel Duchamp hasta el arte ‘en expansión’ que proponía Joseph Beuys”. Sería hasta 1993 que Orozco realizaría la instalación Home Run en un edificio colindante con el MoMA como “una especie de manifiesto que interpelaba a la vez la función del museo y la intencionalidad de la obra de arte”; cf. “Gabriel Orozco, Home Run”, en *La era de la discrepancia. Arte y cultura en México, 1968-1997*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2006, p.110.

<sup>85</sup> “In Situ”, *La era de la discrepancia. Arte y cultura en México, 1968-1997*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2006, p. 394.

<sup>86</sup> “Mel’s Café”, en *La era de la discrepancia. Arte y cultura en México, 1968-1997*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2006, p.393.

## La ciudad al aire libre

Como parte de todas estas experiencias ciudadanas de finales de los ochenta, los artistas también tomaron espacios al aire libre que no estaban convencionalmente dedicados al arte. En abril 1989 Guillermo Santamarina, Gabriel Orozco y Flavia González Rosseti convocaron a un grupo de artistas a producir obra in situ para una exposición en el Antiguo Convento del Desierto de los Leones, bajo el nombre de *A propósito*. La acción es considerada como una “primera curaduría en forma”,<sup>87</sup> en la que estuvieron involucrados Rubén Bautista, Mónica Castillo, Roberto Escobar (del Sindicato del Terror), Silvia Gruner, Gabriel Orozco, Melanie Smith, Raúl Piña, Mario Rangel Faz, Manuel Rocha y el sueco Ulf Rollof.

Más tarde, en marzo de 1990, se llevó a cabo lo que también se considera “la acción más importante del Salón de los Aztecas” y “uno de los hitos del arte de los años noventa”: la toma del edificio Balmori en la entonces depauperada colonia Roma. Participaron artistas de diversas generaciones, incluidos los integrantes de la Quiñonera.<sup>88</sup> *La PUSmoderna* comentó la Toma del Balmori,<sup>89</sup> y sobre todo celebró la participación de los artistas que eran sus colaboradores: “fue un éxito tremendo y espectacular. Decenas de artistas —y colados— hicieron del viejo edificio de la colonia Roma un gran museo vivo y al aire libre. Con mucho, los mejores trabajos fueron los de Néstor Quiñones, Gustavo Aceves, Carla Rippey y Rubén Bautista, entre otros. Un gran evento —en el que por momentos la estrella era el público— tumultuoso y festivo como se han visto pocos en la ciudad”.<sup>90</sup>

## Espacios editoriales

Volviendo a las artes visuales, todas las iniciativas culturales y artísticas revisadas hasta ahora estaban desmarcadas de los espacios culturales oficiales, en una búsqueda de “vías de legitimación alternas”.<sup>91</sup> En este contexto, se crearon además espacios como La Agencia (1986), El Ghetto (1989), El Departamento (1990), El Foco (1990), El Observatorio (1990),

---

<sup>87</sup> “A propósito”, en *La era de la discrepancia. Arte y cultura en México, 1968-1997*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2006, pp.384

<sup>88</sup> “La toma del Balmori”, en *La era de la discrepancia. Arte y cultura en México, 1968-1997*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2006, p.388.

<sup>89</sup> *La PUSmoderna* fechaba sus publicaciones de acuerdo a una continuidad que no siempre correspondía debido a los retrasos en salir a la venta; por eso pudo reseñar la toma del Balmori que tuvo lugar en marzo de 1990, en un número fechado en enero febrero del mismo año; cf. Villarreal, Rogelio, “Números Rojos”, *La PUSmoderna*, 2 (enero-febrero 1990), México, p.24.

<sup>90</sup> Cf. Villarreal, Rogelio, “Números Rojos”, *La PUSmoderna*, 2 (enero-febrero 1990), México, p.24.

<sup>91</sup> José Luis, “Los descentramientos del arte contemporáneo: de los espacios alternativos a las nuevas capitales (Monterrey, Guadalajara, Oaxaca, Puebla, y Tijuana)”, en Isaa Ma. Benitez Dueñas, coordinadora, *Hacia otra historia del arte en México. Disolvencias (1960-2000)*, CURARE/CONACULTA, 2001, p.160.

Pinto mi Raya (1990), entre otros.<sup>92</sup> Para José Luis Barrios, éstos lugares eran “espacios que de una u otra forma buscan en los ochenta y principio de los noventa desplazar los centros de producción artística, textual y documental del arte mexicano”.<sup>93</sup>

Por su parte, Curare, Espacio Crítico para las Artes (1991)<sup>94</sup> surgió cuando un grupo de críticos, historiadores del arte y museógrafos quisieron reivindicar la profesionalización del trabajo de la curaduría en el país. Decían dedicarse “a la investigación de la cultura visual moderna y contemporánea en México, desmarcándose de las instituciones oficiales, como única manera de no ser objeto de censura”.<sup>95</sup> Realizaron conferencias con curadores o críticos extranjeros, debates con artistas, confrontaciones entre Temístocles 44 y la galería ZONA, además de que funcionaron como un espacio de reflexión, debate, investigación y oficina curatorial. Muchos de ellos colaborarían o estarían cerca de las actividades de *La PUS* y del Bar Nueve.

### **Del *underground* a la institución y viceversa**

*La Regla Rota* y *La PUSmoderna* estuvieron estrechamente vinculadas con la escena cultural y musical de Guadalajara. En esa ciudad se realizó en 1992 la primer feria de arte comercial en México bajo el nombre de Expo Arte Guadalajara, la cual incorporó debates teóricos internacionales, organizados por Guillermo Santamarina con el título de Foro Internacional de Teoría del Arte Contemporáneo. Estas mesas redondas “resultaron ser más importantes que la feria”,<sup>96</sup> es decir, por primera vez, una feria mezcló academia, activismo político cultural, comercio, curaduría y teoría. Una combinación que ya es común hoy día.

Posteriormente, en 1995, dos curadores de Jalisco, Carlos Ashida y Patrick Charpenel realizaron la muestra “Acné o el nuevo contrato social ilustrado” en el Antiguo Convento del Carmen, en el marco de la Tercera ExpoArte. Días antes de la inauguración el secretario de cultura del gobierno panista, Guillermo Schidhuerg, censuró la muestra, ofendido con los

---

<sup>92</sup> También podríamos mencionar a El Archivero, pero se abre desde antes del terremoto, en 1984.

<sup>93</sup> Barrios, José Luis, “Los descentramientos del arte contemporáneo: de los espacios alternativos a las nuevas capitales (Monterrey, Guadalajara, Oaxaca, Puebla, y Tijuana)”, en Isaa Ma. Benitez Dueñas, coordinadora, *Hacia otra historia del arte en México. Disolvencias (1960-2000)*, CURARE/CONACULTA, 2001; p.160.

<sup>94</sup> La asociación civil no lucrativa Curare fue fundada por Karen Cordero, Olivier Debrouse, Rina Epelstein, James Oles, Ana Isabel Pérez Gavilán, Francisco Reyes Palma y Armando Sáenz; luego se unieron Pilar García, Cuauhtémoc Medina y Georges Roque; cf. “Curare, Espacio Critico para las Artes”, en *La era de la discrepancia. Arte y cultura en México, 1968-1997*. Universidad Nacional Autónoma de México, México DF, 2006, p.408.

<sup>95</sup> “Curare, Espacio Crítico para las Artes”, en *La era de la discrepancia. Arte y cultura en México, 1968-1997*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2006, p.408.

<sup>96</sup> “Tras tres ediciones organizadas por Santamarina, la organización del FITAC pasó a manos de Osvaldo Sánchez y luego de Rubén Gallo”; cf. “La ilusión perenne de un principio vulnerable”, en *La era de la discrepancia. Arte y cultura en México, 1968-1997*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2006, p. 390.

dibujos del artista Marco Arce. Los organizadores optaron entonces por reinstalar las obras en otro sitio, eligiendo unos baños públicos de aquella ciudad. Más tarde, por invitación de Teresa del Conde, llevaron la muestra al Museo de Arte Moderno en la ciudad de México. Como afirma el catálogo de *La era de la discrepancia*, fue así que la exposición pasó de ser institucional a *underground*, para luego volver a ser nuevamente albergada por la institución.<sup>97</sup>

Por lo que respecta a Temístocles 44, fue fundado en marzo de 1993 por un grupo de artistas como un espacio de experimentación, discusión y exposición.<sup>98</sup> Temístocles 44 estuvo integrado por Eduardo Abaroa, Abraham Cruzvillegas, Daniel Guzmán, José Miguel González Casanova, Diego Gutiérrez Coppe, Luis Felipe Ortega “El Mezcal”, Damián Ortega, Sofía Táboas, Ulises García, Fernando García Correa, Rosario García Crespo, Daniela Rossell y Pablo Vargas-Lugo, entre otros. Abraham Cruzvillegas y Luis Felipe Ortega colaborarían con *La PUSmoderna*. La mayoría de los espacios festivos que se abrieron en los ochenta, ya se tratara de talleres, editoriales o galerías, fueron centros de intercambio de ideas, incluso dentro de un ambiente de fiesta. Lo mismo puede decirse de Temístocles 44: “Hacíamos fotocopias de los textos y catálogos que nos interesaban. Reuníamos un fajo de papeles procedentes de nuestras fuentes diversas, a veces contradictorias, los engrapábamos, los repartíamos, los leíamos y conversábamos, dando pie a la argumentación más que al consenso...”<sup>99</sup>. El espacio concluyó sus actividades en 1995.<sup>100</sup> La experiencia de Temístocles 44 sería aprovechada por La Panadería.<sup>101</sup>

La Panadería fue fundada por Miguel Calderón, Yoshua Okón y varios artistas más, inspirándose en otros espacios independientes de Canadá (Système Parallèle) y San Francisco (ATA)<sup>102</sup>. Fue un proyecto no comercial, sin fines de lucro y, de acuerdo al propio Yoshua, su administración respondió a la economía de lo pequeño, propia de los proyectos de la esfera alternativa independiente de cualquier género, operando con lo mínimo

---

<sup>97</sup> “Les natura y Acné”, en *La era de la discrepancia. Arte y cultura en México, 1968-1997*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2006, p.412.

<sup>98</sup> Cruz Villegas, Abraham, “Temístocles 44: ¿Qué parió?!” en Julie Rodrigues Widholm, editora, *Escultura Social, a New Generation of Art from Mexico City*. Museum of Contemporary Art Chicago /Yale University Press, New Haven and London, 2008. P.112. Temístocles 44 era casa de Haydée Roviroso, quien la prestaba a un grupo de artistas que conoció a mediados de los ochenta en la clase de José Miguel González Casanova en la ENAP, algunos de los cuales también habían formado parte del Taller de los Viernes en la casa de Gabriel Orozco durante 1987 y 1992; cf. “Temístocles 44”, en *La era de la discrepancia. Arte y cultura en México, 1968-1997*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2006, p.402.

<sup>99</sup> Okón, Yoshua, “Introducción”. *La Panadería 1994-2002*, Turner, México, p. 112.

<sup>100</sup> Okón, Yoshua, “Introducción”. *La Panadería 1994-2002*, Turner, México, p.113.

<sup>101</sup> Okón, Yoshua, “Introducción”. *La Panadería 1994-2002*, Turner, México, p.7.

<sup>102</sup> Okón, Yoshua, “Introducción”. *La Panadería 1994-2002*, Turner, México, p.7

indispensable, minimizando el presupuesto y la burocracia. El espacio sintetizó la experiencia por la búsqueda de la autonomía en los ochenta y noventa, aunque, a diferencia de ese otro espacio doméstico que fue La Quiñonera, por ejemplo, sí fue concebido como una estrategia para insertarse en un circuito artístico internacional.<sup>103</sup>

Su noción de “autogestión” puede describirse con la siguiente anécdota de Yoshua Okón: “Independientemente de mi papel como artista y programador, en un mismo día podía ayudar a montar una exhibición, destapar un excusado, comer con el presidente de CONACULTA para solicitarle apoyo, ir a la delegación porque el local había sido clausurado, entrevistar candidatos para el equipo de trabajo del espacio, llevar a un artista austriaco de la residencia al doctor, e invitar a este mismo artista a cenar con amigos”.<sup>104</sup> Por lo demás, La Panadería fue posible porque el inmueble abandonado era propiedad de los padres de Yoshua Okón.<sup>105</sup>

A partir de estos antecedentes de la vida cultural no oficial o subterránea de fines de los ochenta y principio de los noventa, podríamos entender mejor el papel de las instituciones y de las industrias culturales, tanto de las disqueras corporativas, las radiodifusoras comerciales como Rock 101, como las galerías de arte privadas, los grandes coleccionistas y otros espacios de la iniciativa privada en general, así como los cambios en las políticas de Estado que agenciaron, o no, la vinculación del subterráneo con los circuitos de mercado.<sup>106</sup> Es decir, me refiero ya a los circuitos institucionales y privados establecidos que negociaban con el universo subterráneo aquí descrito, donde un lugar como La Panadería podría representar la síntesis de las previas experiencias autogestivas de la subterrneidad, pero también, y sobre todo, un punto de ruptura cualitativo con el paradigma de los lustros anteriores.<sup>107</sup>

---

<sup>103</sup> “Durante las décadas de los 70 y 80 existieron muy pocos lugares de reunión para artistas e intelectuales; todo esfuerzo artístico no-convencional generalmente era marginado, de manera que resultaba fácil aislarse [...] La Panadería se alimentó también de una actitud común en México a fines de los ochenta y durante los noventa, la cual surgió como respuesta al estado de estancamiento y descomposición que sufrían las instituciones en general. La sociedad tomó conciencia más amplia de que podía organizarse de manera efectiva e independiente del Estado”; cf. Okón, Yoshua, “Introducción”. *La Panadería 1994-2002*, Turner, México, p.9.

<sup>104</sup> Okón, Yoshua, “Introducción”. *La Panadería 1994-2002*, Turner, México, p. 8.

<sup>105</sup> Okón, Yoshua, “Introducción”. *La Panadería 1994-2002*, Turner, México, p. 12.

<sup>106</sup> José Luis Barrios revisa someramente los cambios en la política cultural del Estado mexicano que provocaron los reacomodos en la participación de la iniciativa privada en el arte: “la creación del Consejo abre un espacio a los capitales privados y a la sociedad civil para hacer más plural la producción artística y cultural”, cf. Barrios, José Luis, “Los descentramientos del arte contemporáneo: de los espacios alternativos a las nuevas capitales (Monterrey, Guadalajara, Oaxaca, Puebla, y Tijuana)”, en Isaa Ma. Benitez Dueñas, coordinadora, *Hacia otra historia del arte en México. Disolvencias (1960-2000)*, CURARE/CONACULTA, México, 2001; p.167.

<sup>107</sup> Para Barrios, Temístocles 44 representa “el ascenso de los espacios alternativos que asumen las políticas de globalización del arte”, cf. Barrios, José Luis, “Los descentramientos del arte contemporáneo: de los espacios alternativos a las nuevas capitales

#### Capítulo 4. Breve historia sobre el surgimiento de *La PUSmoderna*.

Rogelio Villarreal es originario de Torreón, Coahuila, pero desde muy joven residió en el DF. Rogelio cuenta que su padre era editor y que, como tal, mantuvo una relación con Germán List Arzubide “el último estridentista”,<sup>108</sup> así como con Rubén Salazar Mallén<sup>109</sup>: “Me gustaba verlos y platicar con ellos. Con esa influencia hice algunos pasquines en la secundaria y en la prepa. Más tarde abandoné la UNAM (Periodismo) y decidí estudiar fotografía y diseño gráfico. Fue cuando conocí el Consejo Mexicano de Fotografía, dirigido por Pedro Meyer. Ahí coordiné el boletín del Consejo y algunas publicaciones, las memorias de los Coloquios Latinoamericanos de Fotografía”.<sup>110</sup>

En 1976 comenzó a colaborar en el grupo Fotógrafos Independientes,<sup>111</sup> comandado por Adolfo Patiño, también conocido como “Adolfotógrafo”.<sup>112</sup> Dicho grupo buscaba llegar a nuevos públicos a partir de exposiciones ambulantes. La primer exposición se llamó “Fotógrafos en la calle-Exposiciones ambulantes” y tuvo lugar en la Zona Rosa. A partir de entonces, entre 1976 y 1984, Fotógrafos Independientes realizó más de cien presentaciones en diferentes lugares, en las que participaron fotógrafos como Pedro Meyer, Graciela Iturbide, Nacho López, Héctor García y Gerardo Suter. Al incursionar fuera del espacio museístico, la estrategia del grupo buscaba “contrarrestar la falta de interés de las instancias oficiales y las galerías por el médium”.<sup>113</sup>

Según se describe en *La Era de la discrepancia*, una de las exhibiciones de Fotógrafos Independientes, llamada *La muerte del maguay* (1980), ofreció varios elementos que después se repetirían en *La PUSmoderna*: “el colectivo proclamaba la caducidad de la fotografía nacionalista idílica posrevolucionaria. Alejándose del fotoperiodismo, las imágenes sacaban un primer censo de toda una gama de nuevos agentes y condiciones sociales: bandas de

---

(Monterrey, Guadalajara, Oaxaca, Puebla, y Tijuana)”, en *Hacia otra historia del arte en México. Disolvencias (1960-2000)*, Isaa Ma. Benítez Dueñas, coordinadora, CURARE/CONACULTA, México, 2001; p.164.

<sup>108</sup> Villarreal, Rogelio, *Sensacional de contracultura*, Ediciones Sin Nombre, México, 2009, p. 129.

<sup>109</sup> También menciona a Heberto Castillo, Emilio Uranga “(vetado por Paz a fines de los setenta)”, Adela Palacios “(la mujer de Samuel Ramos)”; cf. Villarreal, Rogelio, *Sensacional de contracultura*, Ediciones Sin Nombre, México, 2009, p.129.

<sup>110</sup> Villarreal, Rogelio, *Sensacional de contracultura*, Ediciones Sin Nombre, México, 2009, p. 129.

<sup>111</sup> “Había una suerte de eclosión a mediados de los ochenta; yo venía de una etapa adormecida que eran los setenta, toda la secundaria y la prepa, y me puse a buscar algo más. Primero me encontré con los fotógrafos (Adolfotógrafo y Armando Cristeto, entre otros muy conspicuos)”, cf. Villarreal, Rogelio, *Sensacional de contracultura*, Ediciones Sin Nombre, México, 2009, p.130.

<sup>112</sup> En Fotógrafos Independientes colaboraron Adolfo Patiño, Rogelio Villarreal, Agustín Martínez Castro, Alberto Pergón, Miguel Fematt, Xavier Quirarte y Armando Cristeto. “Fotógrafos independientes”, en *La era de la discrepancia. Arte y cultura en México, 1968-1997*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2006, p.210.

<sup>113</sup> “Fotógrafo Independientes”, en *La era de la discrepancia. Arte y cultura en México, 1968-1997*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2006, p.210.

jóvenes adictos al rock o las drogas, prostitutas y travestis reclamando presencia en el espacio público...”<sup>114</sup>

Además de vincularse al Consejo Mexicano de Fotografía, Rogelio Villarreal participó, junto con Ramón Sánchez Lira, en el grupo Peyote y Compañía, comandado también por Adolfo Patiño. Según *La era de la discrepancia*, el grupo Peyote y la Compañía marcó el inicio del neomexicanismo de los años ochenta: “En 1979, en vísperas del Primer Salón de Experimentación convocado por el INBA, ese mote [el neomexicanismo] sirvió para bautizar al grupo que quedó formalmente integrado para presentar en la Galería del Auditorio Nacional la que sería su obra colectiva más importante, *Artespectáculo: Tragodia segunda*, un montaje de objetos encontrados (maniqués, exvotos y milagritos) esculturas populares, figuras de plástico, envases de refresco y otros productos alimenticios industriales de marcas estadounidenses, televisores descompuestos, etc.), así como monotipos de Carla Rippey, dibujos de Esteban Azamar, pinturas y esculturas de Alejandro y Sara Arango, fotografías de Patiño, su hermano Armando Cristeto y Rogelio Villarreal. Concebido como un espacio teatral, *Tragodia segunda* pretendía ser un altar popular denunciando en tono paródico el imperialismo cultural [...] Por su uso de objetos y elementos de la cultura popular urbana, *Tragodia* es la obra que reactiva el imaginario popular que en los años ochenta alimentaría toda la gama del gusto artístico kitsch y el llamado neomexicanismo”.<sup>115</sup>

Muchos de los elementos enunciados en *La era de la discrepancia* como parte del naciente neomexicanismo son hoy parte de convencionalismos folclorizantes o pintoresquismos, pero, desde mi punto de vista, en aquel momento parecían provenir sobre todo de la vida cotidiana e íntima de los artistas, escritores y músicos que incluso habían retomado las calles del centro popular de la ciudad como hábitat cotidiano. Como ya vimos, en esos años se iba al hoy llamado Centro Histórico para establecer un domicilio personal en un territorio nada domesticado, o bien para reventar en antros de quinta o con la intención de crear espacios para exponer o intercambiar ideas. Lo que no considero apropiado sería reducir a *La PUSmoderna* al ámbito del neomexicanismo, como veremos en el capítulo seis. En todo caso, *La Regla Rota* y *La PUS* compartieron muchos elementos ya presentes previamente en la obra

---

<sup>114</sup> “Fotógrafos Independientes”, en *La era de la discrepancia. Arte y cultura en México, 1968-1997*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2006, p.210.

<sup>115</sup> “Peyote y la Compañía, *Tragodia segunda*”, en *La Era de la Discrepancia, arte y cultura visual en México, 1968-1997*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2006, p. 234.



*Tragodia*, como la simpatía hacia el ambiente gay y el transexismo (incluso desde la heterosexualidad).

Después de *Tragodia*, Rogelio Villarreal siguió estrechando sus vínculos con el universo subterráneo de los ochenta, carente de espacios y recursos suficientes para desarrollar sus proyectos. Poco a poco Villarreal iría manifestando cierto hartazgo por el hecho de que los protagonistas de la cultura en el país fueran siempre los mismos, impidiendo la emergencia de nuevos sectores culturales y nuevas generaciones. Villarreal lo relata de la siguiente forma:

“A partir de ahí empecé a conocer a pintores, nuevas generaciones de escritores y periodistas, ensambladores, creadores de arte objeto. Era algo que no se publicitaba mucho: salían libros o se presentaban exposiciones pero pocos daban cuenta de ellos, los suplementos y las revistas eran insuficientes. Tal vez era una idea pretensiosa de mi parte, pero sí era necesario darle salida a toda esa producción que quizá eran manifestaciones menos exquisitas, menos virtuosas dentro de la literatura y la plástica mexicana, pero con una fuerza avasalladora. Todo el reconocimiento, las fanfarrias y los reflectores eran para los grandes, los famosos: Tamayo, Cuevas, Toledo, por una parte, y Paz, Fuentes y Monsiváis –como lo sigue siendo, absurdamente, quince años después... Yo buscaba expresiones más inmediatas, callejeras incluso, productos menos procesados, espontáneos”.<sup>116</sup>

Motivado por toda esa vitalidad cultural, Villarreal pensó editar una hoja volante contando los chismes y todo aquello que se decía durante las inauguraciones o los demás eventos culturales a los que asistía.<sup>117</sup> Esta obsesión le fue acercando a la idea de editar una revista: “los espacios me parecían aún insuficientes para todo lo que yo empezaba a ver y conocer, en literatura, imágenes, cómics y expresiones inusuales que no tenían cabida en las revistas de la época, *Plural o Nexos* —cuando ésta apenas empezaba como un tabloide—; eran revistas a las que les interesaba ciertos contenidos y dirigidas a públicos específicos: la clase media universitaria, la izquierda ilustrada, la clase política, y me parecía que había no una generación, sino una gama de expresiones y manifestaciones que abarcaban un espectro muy grande de intereses, géneros y edades. Ya pensaba en la creación de un medio para darle salida por lo menos a una parte de esa producción tan vasta y desatendida. Fue cuando nació la idea de *La Regla*

---

<sup>116</sup> Villarreal, Rogelio, *Sensacional de contracultura*, Ediciones Sin Nombre, México, 2009, p.130.

<sup>117</sup> Comunicación personal de Rogelio Villarreal con José Luis Paredes, 3 de abril 2013

*Rota*".<sup>118</sup> Es entonces que Rogelio Villarreal comenzó a publicar un medio que dio cuenta de ese universo subterráneo desarticulado. O que se articulaba todavía informalmente.

### **Bar Nueve, *La Regla Rota* y el surgimiento de *La PUSmoderna***

El primer número de *La Regla Rota* se presentó en Los Talleres, ubicados en Coyoacán (que en los ochenta era la zona cultural de la clase media ilustrada) y posteriormente hubo otra presentación en un bar gay ubicado en la Zona Rosa, llamado Disco Bar Nueve.

El Bar Nueve se inauguró aproximadamente en 1979 y desde entonces convocó a una comunidad disímbola. En junio de 1985, Ramón Sánchez Lira le pidió al dueño del bar, Henri Donnadieu, presentar el primer número de la revista *La Regla Rota*, según relata Villarreal: "Mongo conocía a Henri Donnadieu, promotor y socio del Bar Nueve. Era un lugar gay y un tanto marginal, minoritario, aunque como tal, con mucho éxito".<sup>119</sup> Además de hostelero, Henry Donnadieu también era productor de teatro y conocía mucha gente de la farándula, "intelectuales y artistas, tenía un gran poder de convocatoria";<sup>120</sup> de tal suerte que el Bar Nueve congregaba a diversas comunidades gay y culturales desde antes de relacionarse con Villarreal y Sánchez Lira.

En todo caso, esta presentación de la revista en el bar convocó a mucha más gente que en Los Talleres, y dio la pauta para establecer una colaboración entre la revista y el bar gay que potenciaría el filo subterráneo y heterodoxo de la publicación, logrando la confluencia de generaciones y disciplinas disímbolas, además de convocar a la gran diversidad de comunidades que caracterizaba al *underground* local, pero que no siempre se juntaban.

Villarreal relata que: "La presentación en ese pequeño antro de uno de los primeros números de *La Regla Rota* fue verdaderamente tumultuosa, lo abarrotamos: roqueros, escritores, pintores, fotógrafos, actores, actrices, periodistas, galeros, una mezcla pocas veces vista. Eso se convirtió en una fiesta durante cuatro años todos los jueves —y posteriormente también los martes—, donde presentábamos grupos de rock, películas, videos, performances, concursos de disfraces, fiestas de cumpleaños..."<sup>121</sup>

---

<sup>118</sup> Villarreal, Rogelio, *Sensacional de contracultura*, Ediciones Sin Nombre, México, 2009, pp.129-130.

<sup>119</sup> Villarreal, Rogelio, *Sensacional de contracultura*, Ediciones Sin Nombre, México, 2009, p.133.

<sup>120</sup> Villarreal, Rogelio, *Sensacional de contracultura*, Ediciones Sin Nombre, México, 2009, p.133.

<sup>121</sup> "Son ya innumerables los cocteles, presentaciones, inauguraciones, estrenos y cumpleaños que han tenido lugar en ese pequeño antro, muchos de ellos memorables: Jaime Vite en Marilyn y una y otra vez en la piel de las grandes divas del país y del mundo; festejo para Juan José Gurrola con piñata llena de salchichas y condones; homenaje a Andy Warhol, con la presentación de

Y efectivamente, a partir de esa primera fiesta de la revista en 1985, y hasta 1989, Villarreal y Sánchez Lira se hicieron cargo de programar actividades culturales un día a la semana, principalmente conciertos de rock de grupos nuevos, subterráneos. Como en el caso de Rockotitlán (1985), en El Nueve desfilaron los peores y los mejores grupos de la ciudad, es decir, ahí se propició una gran retroalimentación de las escenas roqueras, ya que las bandas asistían cada jueves a ver qué hacían los demás grupos, independientemente del estilo musical que tocaran y de la subcultura a la que pertenecieran.<sup>122</sup> Esto también permitió a muchos músicos contextualizar su propio trabajo dentro de la diversidad de tendencias que se tocaban en la ciudad. Pero además, los espectáculos del jueves redondeaban el proyecto de vinculación interdisciplinaria que buscaba la revista: una interdisciplina que se expresaba en la letra impresa y las imágenes publicadas en el medio bidimensional (por ejemplo en los temas tan variados que trataban y la diversidad de artistas que participaban en la publicación), pero también en la variedad de personalidades y creadores que se juntaban a reventar e intercambiar ideas en el Bar. Al igual que en la revista, en el Bar Nueve confluyeron el público y los creadores (roqueros, cineastas, escritores, teatreros y artistas visuales) de diferentes generaciones. La confluencia de clases sociales y generaciones fue notoria.

Porque no sólo se hacían conciertos de rock, sino también performance, presentaciones de libros y revistas, exposiciones fotográficas, etcétera. Casi de inmediato, la comunidad de colaboradores y lectores que articulaba la revista se fusionaría con los asistentes al bar, el cual se convertiría en el espacio tridimensional inseparable de los proyectos editoriales de las revistas *La Regla Rota* y *La PUSmoderna*.

*La Regla Rota* fue así un puente entre distintos ámbitos culturales y generaciones, haciendo confluir a personalidades ya establecidas con nuevos personajes y creadores que venían desde abajo: “Era estimulante ver esta confluencia, desde List Arzubide, Pedro Meyer, Felipe Ehrenberg, Gonzalo Martré, con una larga trayectoria y reconocimiento, hasta otros que despuntaban brillantemente, como Carla Rippey, los hermanos Castro Leñero, Rubén Ortiz, Oliverio Hinojosa, escritores, críticos y ensayistas como Guillermo Gómez Peña, Gustavo

---

su serie *Shoes* y la impecable instalación de Adolfo Patiño y la deslumbrante Carla Rippey; las jocosas representaciones de la descodadísima Kitsch Company —de la que María Inés Roqué presenta algunas excelentes imágenes en la Bienal de Fotografía; etcétera, etcétera”; cf. Villarreal, Rogelio, “Las noches del Nueve. Crónica de un antro ochentero”, *Revista Replicante, cultura crítica y periodismo digital* (marzo 2013), <<http://revistareplicante.com/las-noches-del-nueve/>>

<sup>122</sup> Entre los grupos de punk de barrio bajo, en el Nueve tocaron Atóxxxico, Masacre 68, Muerte en la Industria, SS20; de heavy metal Transmetal, entre otros. cf. Villarreal, Rogelio, “Las noches del Nueve. Crónica de un antro ochentero”, *Revista Replicante, cultura crítica y periodismo digital* (marzo 2013), <<http://revistareplicante.com/las-noches-del-nueve/>>

García, Katya Mandoki, Víctor Roura, Andrés de Luna, Luis Zapata y una pléyade de personajes entonces desconocidos; publicamos poemas primerizos de Beatriz Novaro, traducciones de Glauber Rocha, de Pasolini, plástica y fotografía cubana, ensayos antropológicos... prácticamente no dejamos un tema sin abordar, incluyendo la represión de la disidencia en Cuba, para disgusto de las buenas conciencias de izquierda”<sup>123</sup>.

Ante la carencia de espacios, muy pronto la gente comenzó a ofrecer material para publicar en la revista, al mismo tiempo que Sánchez Lira y Villarreal se fueron dando cuenta de la amplitud e impetuosidad del universo cultural, antes invisible, que estaban logrando convocar: “*La Regla Rota* fue un espacio que provocó una suerte de torbellino, la gente ya la ubicaba como una revista de convocatoria y se acercaba a ofrecer sus trabajos. Nos dimos cuenta de que los que producían materiales de manera independiente, alternativa o contracultural, originales, novedosos, burdos y groseros, era muchísima [sic] y que por falta de medios nunca prosperaba, se perdía por ahí en algún cuartucho, en alguna galería improvisada, en algún fanzin —aún no existía la profusa producción de fanzines que hubo después. Conectamos a los de Guadalajara. *La Regla Rota* fue el primer medio en la Ciudad de México en publicar a Jis y Trino, a Julio Haro, a Falcón, al Guatamuz —en quien se inspiraron para crear al Peyote Asesino—, mucho antes que *La Jornada* y de que se hicieran tan famosos”.<sup>124</sup>

### ***La Regla se rompe***

Tanto El Bar Nueve como *La Regla Rota* (o más tarde *La PUSmoderna*) alcanzaron una gran capacidad de convocatoria, pero como proyectos independientes y propositivos que rompían convenciones de la época, se enfrentaron a problemas propios del México de los ochenta. Villarreal recapitula así sus inicios: “Cuando urdimos hace diez años la idea de crear una revista que publicara lo que no publicaban entonces las revistas culturales del país, no sabíamos en la que nos estábamos metiendo. Si bien arrancar no fue difícil, dada la confianza que nos demostraron desde el principio numerosos amigos y colaboradores, sí lo fue lidiar con los problemas de la distribución, las cobranzas y, más que nada, tratar de mantener la regularidad. El nombre de la revista no podía plasmar mejor la situación: *La Regla Rota* [...] Hasta ahí no iban tan mal las cosas. La bronca empezó cuando la negligencia y la morosidad de las librerías —con sus pocas y agradecibles excepciones—, la ineptitud de los distribuidores y

---

<sup>123</sup> Villarreal, Rogelio, *Sensacional de contracultura*, Ediciones Sin Nombre, México, 2009, p.131.

<sup>124</sup> Villarreal, Rogelio, *Sensacional de contracultura*, Ediciones Sin Nombre, México, 2009, pp.131-132.

la melindrosa respuesta de los posibles anunciantes boicoteaban cada número de *La Regla Rota*. Nuestras mínimas inversiones nunca pudieron recuperarse entre tanto jineteo y desfachatez. Casi de milagro pudimos duplicar y hasta triplicar el tiraje, pero contra las ediciones agotadas se nos ofrecían pagos exiguos y en cómodas mensualidades —para ellos—. Eran días de crisis y devaluaciones. Después de cuatro números en cuatro años nos fue imposible sostenerla”.<sup>125</sup>

Aunque no afrontaran una censura tan feroz como la que padeció la revista *Piedra Rodante* en los setenta, su éxito comercial y su sustentabilidad pecuniaria se complicaron por los obstáculos dentro de una estructura social que no permitía la participación ciudadana, es decir, que limitaba la evolución de un proyecto cultural no convencional desde el momento en que no se inscribía (ni había posibilidades de inscribirse a la sazón) en los canales oficiales ni industriales de ejercicio cultural, a la vez que tampoco existía un circuito estable de pequeñas economías dónde inscribirse, como sí era el caso de las escenas independientes estadounidenses y españolas de aquella época.<sup>126</sup>

Las causas del cierre de *La Regla Rota* fueron descritas por Rogelio Villarreal en noviembre de 1995:

*La Regla Rota* no volvió a salir —como tampoco salió más *Intolerancia*— por una serie de motivos: el principal, la quiebra de la editorial que nos proporcionaba crédito, además del virtual boicot de la distribuidora Katún y su administrador José Galíndez, quien embodegó inexplicablemente dos mil ejemplares del último número, la tardanza de largos meses de las librerías para realizar los pagos, nuestra ineptitud para conseguir anunciantes —y la mezquindad de muchos de éstos— y la consiguiente desilusión de mi parte. Sólo hasta dos años después, en 1989, emprendí de nuevo la tarea de publicar otra revista con el mismo carácter: *La PUSmoderna*, aunque esto ya es materia de otro capítulo.<sup>127</sup>

---

<sup>125</sup> Cf. Villarreal, Rogelio, *Sensacional de contracultura*, Ediciones Sin Nombre, México, 2009, p.79.

<sup>126</sup> Para profundizar en las dinámicas de los circuitos alternativos estadounidenses, cf. Paredes Pacho, José Luis, *Rock mexicano, sonidos de la calle*, ed. Pesebre/Aguirre y Bletrán editores, México, 1992.

<sup>127</sup> Villarreal, Rogelio, *Sensacional de contracultura*, Ediciones Sin Nombre, México, 2009, p.32.

#### 4.1. La infecta *PUSmoderna*

Efectivamente, después de *La Regla Rota*, Rogelio Villarreal creó en 1989 *La PUSmoderna*<sup>128</sup>, al principio sin la colaboración de Ramón Sánchez Lira.<sup>129</sup> En *La PUSmoderna* se repitieron varios escritores, curadores y artistas visuales que ya colaboraban en *La Regla Rota*, pero también aparecieron otros nuevos que posteriormente se convirtieron en protagonistas de la historia del arte contemporáneo mexicano, tanto por su producción estética, como por su

presencia como agentes culturales; o bien, artistas que hoy en día podrían ser referentes inevitables de aquella época.



Portada, *La PUSmoderna* 1, 1989

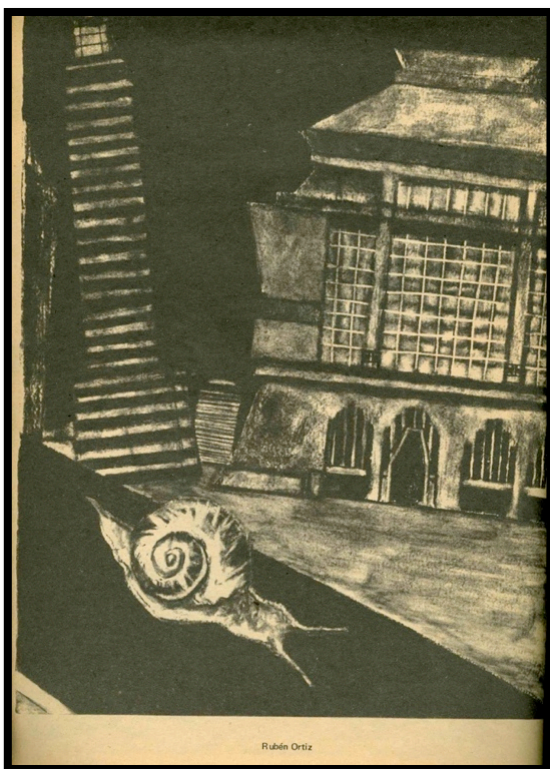
La revista fue un lugar de encuentro para los artistas visuales, las escenas culturales y subculturales, los críticos de arte, así como para el cómic, el video, el cine,<sup>130</sup> el performance, la fotografía; además de temas como la frontera, el chicanismo y el cholismo; el graffiti y el placazo, la crítica de arte — tanto la realizada por críticos como por los propios artistas—; la crónica y los artículos sobre crítica musical; la documentación acerca de géneros roqueros emergentes en nuestro país que serían determinantes durante los

<sup>128</sup> De acuerdo a la nota editorial que acompaña el primer número de *La PUSmoderna*, la propuesta cultural de la revista era simple y evidente: “Es nuestra intención también recuperar el trabajo de gente talentosa y propositiva que no siempre encuentra cabida en los medios de difusión convencionales. Estamos por la libertad en el lenguaje y en las formas. Por la pluralidad y la tolerancia (lo único que no soportamos es lo mediocre y obtuso) [...]”, *La PUSmoderna*, 1 (noviembre-diciembre 1989), México, p.1.

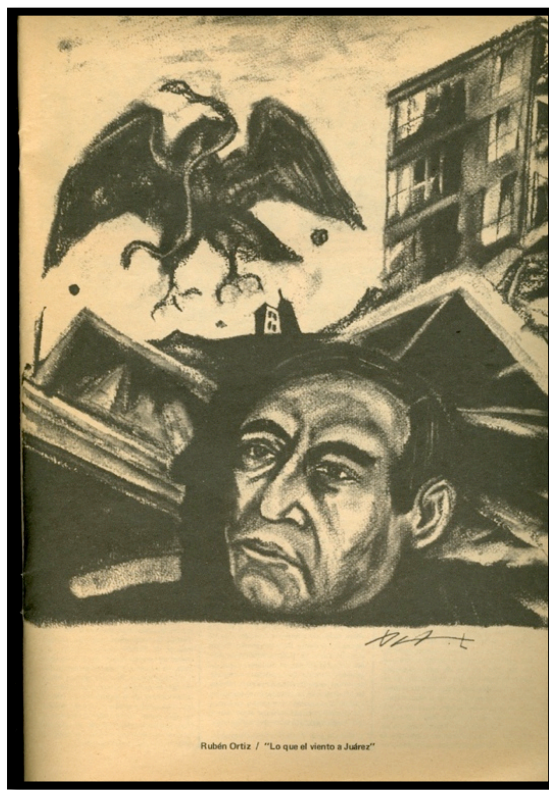
<sup>129</sup> Ramón Sánchez Lira, aka *Mongo*, participa a partir del número 2 de la revista (enero-febrero 1990). La participación de los colaboradores dependía de la relación afectiva que mantuvieran con el director, asunto que este último explica pormenorizadamente en su libro *Sensacional de contracultura*, Ediciones Sin Nombre, México 2009. De cualquier forma, la sólo lista de sus colaboradores ilustraría las redes que la revista cubría dentro de las diversas escenas culturales emergentes. El Anexo 1 ofrece un índice no exhaustivo de los colaboradores de *La PUSmoderna*.

<sup>130</sup> El número 1 de *La PUSmoderna* revisa en su sección de “Números Rojos” el cine nacional con *Camino Largo* de Luis Estrada, con apoyos técnicos de Emmanuel Lubezki, Alfonso Cuarón, Alejandro Marcovich “extraordinario músico”, a la cual califica como “de los mejores intentos del cine chilango reciente”; *La PUSmoderna*, 1 (noviembre-diciembre 1989), México, p.11.

noventa; el registro de escenas prohibidas como a la sazón lo era el rock en Cuba;<sup>131</sup> los relatos sobre la experiencia de la ciudad nocturna, el reventón y el gusto por los cabarets de quinta como herederos del ambiente del cine mexicano de los cincuenta, etcétera. La revista evocaba además la experiencia citadina que, visto en retrospectiva, puede ser entendida como una experiencia generacional.



**Rubén Ortiz, *La PUSmoderna 1*, 1989**



**Rubén Ortiz, "Lo que el viento a Juárez"  
*La PUSmoderna 1*, 1989**

De hecho, en el capítulo "Viaje Alrededor de la noche" de su libro, *Sensacional de contracultura*, publicado en 2009, Villarreal rememora, en tono heroico y nostálgico, varios bares y antros de baja estofa que él llama subterráneos, como los antros lésbicos El Don y El Enigma de la colonia Roma, el Bull Pen en la calle de Medellín, también en la colonia Roma, Las Ruinas, el Marrakesh (mejor conocido como Las Tecatas, atrás de Bellas Artes), El Pompeya (a media cuadra de La Plaza Garibaldi), El 33 (en Eje Central y Perú en el centro de la capital) y, en la misma zona, El 14, La Chaqueta, El Víbora, El Pájaro, etcétera. El texto contiene color

<sup>131</sup> Pérez Tallet, Olivia; Splinter Sorell, Eric; Guerra, Wendy, "Coño Cuba!, hasta dónde me vas a llevar. Una breve historia del rock cubano" *La PUSmoderna*, 4 (primavera 1992), pp.50-54.

anecdótico que ilustra el ambiente previo a la gentrificación actual del Centro Histórico, pero también de la colonia Condesa con los bares de quinta La Covachita y El Parque, hoy desaparecidos. Sobre el Marrakesh, Villarreal escribió que era el sitio “adónde acudían a rematar los asiduos al Nueve. Un galerón inmenso con tres o cuatro rocolas sonando al mismo tiempo y con el personal más bullicioso de las penumbras: travestis, gays, soldados rasos, intelectuales, artistas y roqueros clasemedieros”.<sup>132</sup>

El primer número de *La PUSmoderna* correspondió a noviembre-diciembre de 1989. Su portada a dos tintas muestra el interés del medio por la escena emergente del rock nacional, al estar ilustrada con una foto de Maldita Vecindad en una marisquería del céntrico barrio popular de la colonia Santa María la Ribera, además de que enunciaba ofrecer rock, crítica, cultura y humor.<sup>133</sup> Entre sus contenidos podemos destacar la gráfica de Carla Rippey y la pieza de Rubén Ortiz “Lo que el viento a Juárez”, entre otras.



Avrán, *La PUSmoderna 1*, 1989

Podemos mencionar así mismo la fotografía que Armando Cristeto toma durante una fiesta en el Bar Nueve, donde se ve gente bebiendo o en el baño, así como la historieta psicodélico-estridentista de Avrán (Abraham Cruzvillegas), un cómic realizado por Clément, así como la “Historia de un Patiño” firmado por Trino.

<sup>132</sup> Cf. Villarreal, Rogelio, *Sensacional de contracultura*, Ediciones Sin Nombre, México, 2009, p.115-119

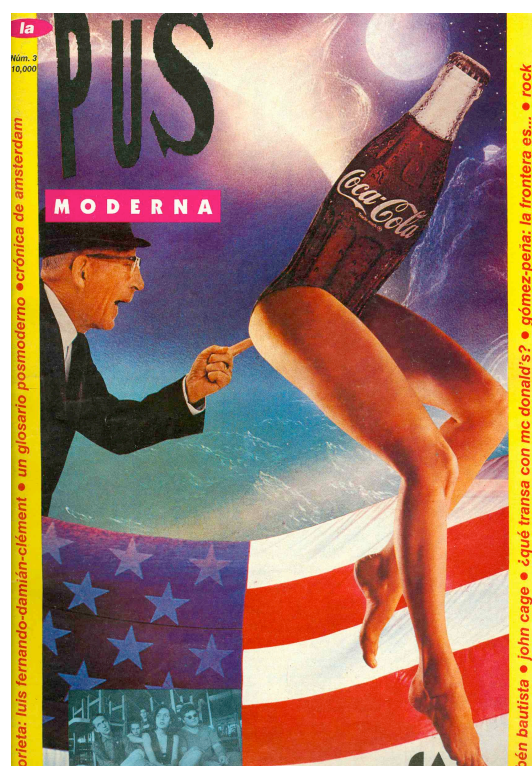
<sup>133</sup> A partir del número 5 (1994-1995), la revista comenzó a desarrollar una constante crítica al rock de producción nacional, principalmente sobre el trabajo de los grupos más reconocidos por el establishment en ese momento, como Cafanes y Maldita Vecindad.



La portada del número 2 (1990)<sup>134</sup> estuvo ilustrada a tres tintas por un fotograma de la actriz y cantante del grupo Santa Sabina, Rita Guerrero, en un *still* del cortometraje *¿Samuel?*, de Ricardo Braojos. La portada ofrecía igualmente una foto del contrabajista de Café Tacvba, Enrique Rangel, y ostentaba un logotipo diseñado por Rubén Ortiz y Rocío Mireles (de la revista *Poliester*, lo cual ilustra los entrecruzamientos incluso entre los editores de las distintas revistas independientes que, en un ámbito comercial rivalizarían competitivamente).



Portada, *La PUSmoderna 2*, 1990



Portada, *La PUSmoderna 3*, 1991

Entre lo más destacable de las páginas interiores estuvieron las ilustraciones de Jerónimo López (antes de ser Dr. Lakra), de Rubén Ortiz (“Ritos de Sangre”, “Poder y falsa riqueza” y “Por 30 monedas de oro”). Una Virgen de Guadalupe de estilo chicano, realizada por Emily Hicks y Rocío Weiss (cortesía de la revista fronteriza *La línea quebrada*). Hay trabajos de Felipe Ehrenberg, Julio Galán (“Me quiero morir”), Robin Rome. Fotos de Pedro Meyer, Rogelio Villarreal, Federico García, Adolfo Patiño, Karina Morales, Raúl Barajas (del LUCC), Rubén Ortiz (sobre el grupo de rock *Simples Mortales*), Enrique Ramírez (sobre un performance de Rubén Valencia, José Soto y Maris Bustamante. Ofreció comics de Avrán

<sup>134</sup> *La Pusmoderna*, 2 (enero febrero 1990), México, p.39.

(Abraham Cruzvillegas) y de Trino. Textos de Mauricio Bares y Rubén Albarrán (cantante de Café Tacvba) sobre posmodernidad. Además, publicó un anuncio avisando que “La Quiñonera regresa” con la inauguración próxima de “Nueva llama”, exposición dirigida por Rubén Bautista con la colaboración de Guillermo Santamarina (curador asistente) y Flavia González Rosseti (coordinadora general).



**Ernesto Álvarez “Ángel”, *La PUSmoderna* 3, 1991**

La portada del número 3 (1991) apareció con el mismo logotipo de Rubén Ortiz y Rocío Mireles, y ofreció un collage de Luis Robert<sup>135</sup> (en la línea del arte pop) y una foto del grupo Santa Sabina.<sup>136</sup> En interiores podemos mencionar la fotografía de Fabrizio León, Armando Cristeto (caracterizado de Marilyn junto a un carrito de *hot dogs* frente al Bar Nueve), y de Ernesto Álvarez (unos transexuales con alas de ángeles y máscara). Respecto a la Caricatura,

---

<sup>135</sup> El collage fue cortesía de la galería La Agencia, según el crédito.

<sup>136</sup> El autor de dicha fotografía es Andrés Garay.

este número publicó a Jis, Mongo, Luis Fernando, Edgar Clément, Lázaro Saavedra y Damián Ortega (“El derecho y el deber”). Textos de Marco Tagliolini, y Naief Yehya, entre otros.

Por su parte, la portada del cuarto número, correspondiente a la primavera de 1992, estuvo ilustrada a color con una pintura de Ahumada, “Hotel Paraíso” y sus clásicos ángeles arrabaleros. El número ofreció en interiores, entre muchas otras cosas, gráfica de Miguel Ventura,<sup>137</sup> fotos de Víctor Mariña, Eniac Martínez, Carlos Somonte, Karina Morales, y de Miguel Ángel Miranda fotografiando a unos punks de barrio.

La portada del número 5 (1994-1995) publicó el dibujo “Bajo el volcán” de Carla Rippey coloreado por Rogelio Villareal y una fotografía del Subcomandante Marcos. Ofreció comics de Jis y Trino, fotos de Armando Cristeto, textos de Víctor del Real (director de la revista de historieta independiente *Gallito Comix*), Arturo García Hernández, Naief Yehya, Jordi Soler, Héctor Siever, una nota sobre el grupo de rock experimental de Tamaulipas La Función de Repulsa, en alusión a su presentación en Rockotitlán; una nota de Felipe Ehrenberg sobre “El guerrero de la gringostroika” y fotos de Pedro Meyer, entre otros.

La portada a color del número 6 (1996)<sup>138</sup> fue realizada por Ma. Eugenia Chellet y consistió en un collage de una mujer desnuda amordazada y atada a un nopal, rodeada por personajes eclesiásticos medievales, una iguana y un par de querubines. En interiores destacan los trabajos de Ehrenberg y Carla Rippey,<sup>139</sup> la foto de Teresa Margolles,<sup>140</sup> los textos del hoy cineasta Kyzza Terrazas, entonces muy joven, el artista Luis Felipe Ortega, de Armando Sarignana, y de los novelistas Mauricio Bares y Enrique Blanc.

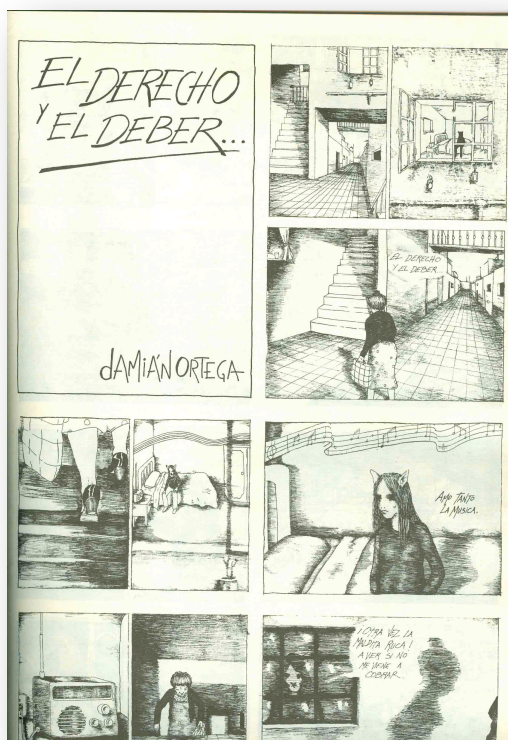
---

<sup>137</sup> *La PUSmoderna*, 4 (primavera 1992), México, pp. 90-91.

<sup>138</sup> *La PUSmoderna*, 6 (verano de 1996), México.

<sup>139</sup> *La PUSmoderna* 6, (verano 1996), México, p. 8.

<sup>140</sup> *La PUSmoderna*, 6 (verano 1996), México, p. 60.



Damián Ortega, "El derecho y el deber",  
*La PUSmoderna* 3, 1991



Gouadamoore, *La PUSmoderna* 8,  
 1997

La portada del número 7<sup>141</sup> fue igualmente a color, realizada por Carlos Jaurena, en la línea del diseño retro de los años cincuenta estadounidenses. En las páginas interiores de esta edición destacaba un manga erótico que comenzaba en la página 32 y terminaba en la 21.

Por último, la portada del número 8 (1997) ofreció un collage de Jesús Pacheco llamado "Maggie Simpson en el Peep Show". Publicó gráfica de Vicente Razo, Carla Rippey; cómic de Gouadamoore, Clément, Daniel Guzmán; fotografías del propio Rogelio Villarreal, guionista y realizador Carlos Cuarón, Lourdes Grobet, el puertorriqueño Joe Rodríguez, Alex Plus, Federico Gama, un autorretrato de Katia y el Dr. Fanatik; además de textos de Kyzza Terrazas, Tanya Sandler, Federico Álvarez, Fadanelli, Alex el Garbanzo, Pacho, Naief Yehya, Héctor Siever, Raúl Silva, Enrique Blanc y Jesús Pacheco.

<sup>141</sup> La PUSmoderna, 7 (otoño 1996), México,

## Antisociales en Sociales

Uno de los temas que caracterizó a la revista fue el registro consciente de la vida de las escenas marginales. El primer número (1989) de la revista publicó, en la segunda y tercera de forros, fotografías que parodiaban las secciones de sociales de las revistas convencionales, retratando las noches del Bar Nueve y la inauguración de la discoteca Metal, un nuevo y malogrado megaproyecto de Henry Donandieu que se ubicó en la Zona Rosa. En las fotos de esa fiesta aparecen los De Efes (grupo de rockabilly de barrio bajo), Manolo Fernández (otro de los creadores de la discoteca Metal), Carlos Monsiváis, el performancero Luis Carlos (futuro DJ Chrysler), Rubén Ortiz emulando a Elvis Costello mientras conversa con Tiki (guitarrista de Maldita Vecindad a la sazón, grupo que tocó en la inauguración de la discoteca). En uno de los pies de foto se leía que el Metal era “la discoteca más grande de México”. Quizá como un desplante de frivolidad equivalente a los que caracterizaron a La Movida Madrileña, este número de *La PUS* incluyó una foto donde aparece Eduardo Capetillo del grupo televisivo Timbiriche, junto a Alex González, baterista de Maná, retratados durante la fiesta inaugural de este nuevo antro.

Sobre esta discoteca, Villarreal escribió en su libro *Sensacional de contracultura*: “El golpe más fuerte fue la clausura casi simultánea de El Nueve y de Metal, un ambicioso proyecto de Henry y sus socios: una gigantesca discoteca en cuatro niveles, con salas para teatro, conciertos y video, decorada como si fueran las oficinas de una sofisticada fábrica del futuro y con cuadros de la serie *Shoes*, de Andy Warhol, que el mismo Henry le había comprado al célebre artista pop en Nueva York poco antes de su muerte. Sólo estuvo abierta cuatro días más después de la fastuosa inauguración en septiembre de 1989”.<sup>142</sup>

En este mismo primer número de *La PUS*, aparecía una foto de Adolfo Patiño subastando la cabeza de Rubén Ortiz durante una fiesta en el Bar Nueve. También vemos una foto firmada por Rubén Ortiz que retrató al grupo de ská a go gó Los Simples Mortales. En otra imagen aparecen Germán List Arzubide en el Nueve junto con sus admiradores del grupo de rock Café de Nadie. Igualmente vemos una foto de Café Tacvba en la cocina del Nueve, entre cajas de ron Bacardi y, por último, los retratos de la cantante Ulalume, del grupo Casino Shangai, así como de Roberto Escobar, ambos en el Restaurante El Olivo, también propiedad de Henry Donandieu.

---

<sup>142</sup> Cf. Villarreal, Rogelio, *Sensacional de contracultura*, Ediciones Sin Nombre, México, 2009, p.52

Siguiendo con este registro fotográfico de las noches bohemias, en el número 2 de *La PUS* (1990)<sup>143</sup> aparecieron retratos de Tin Larin (Guillermo Santamarina) y María Bonita (Mario Lafontaine) bailando desafortadamente; o bien del baterista de Caifanes, Alfonso André, abrazando a una tiple en los camerinos del Teatro Blanquita durante la temporada que dio Maldita Vecindad en ese foro popular.

Por su parte, la sección de “Números Rojos” del primer número de *La PUS* (1989), se dedicó a registrar y comentar las escenas culturales del momento, tanto las convencionales como las marginales o emergentes, lo cual nos permite atisbar hoy día el dinamismo y la vitalidad de la vida subterránea a la sazón. En esta primera entrega, la revista criticó a la prensa establecida, principalmente a *La Jornada* y sus suplementos *La Jornada Semanal* y *La Doble Jornada*, además de que escribió sobre las emisoras de rock, criticando a Radio Educación por incursionar en este género, pero celebrando a Estéreo Joven y Rock 101 como alternativas radiofónicas genuinamente roqueras. También publicó, en la sección “Tiradero”, un artículo firmado por un todavía ignorado escritor, llamado Xavier Velasco.<sup>144</sup> Asimismo, comentó sobre espacios alternativos como el Tutti Frutti, en relación con la presentación del disco *Dictadura* de Interface.<sup>145</sup>

En la tercera edición de la revista (1991), la sección “Números Rojos” consignó la presencia en México del grupo de rock californiano que apenas comenzaba a despegar, Jane’s Addiction, así como a los punks más emblemáticos de España, La Polla Records (ambos grupos tocaron en el LUCC), mientras que criticó a Joaquín Sabina, a quien consideró un desecho del destape español.<sup>146</sup> Así mismo, recomendó discos de dos grupos franceses entonces desconocidos, Mano Negra y Les Negresses Vertes. Comentó igualmente sobre el cómico Brozo, quien todavía no era firmado por Televisa, y acerca del libro de Xavier Velasco “Una banda llamada Caifanes”. Por otro lado, celebró que la beca Guggenheim fuera concedida a un “antro” de cabaret-teatro llamado El Hábito. Por último, a raíz de haber obtenido la beca del Concurso Apoyo Financiero a Revistas Independientes, Villarreal sugirió crear también una beca para grupos de rock.

---

<sup>143</sup> *La PUSmoderna*, 2 (enero-febrero 1990), México, p. 71.

<sup>144</sup> Villarreal, Rogelio, “Números Rojos”, *La PUSmoderna*, 1, (noviembre-diciembre 1989), México, p.11.

<sup>145</sup> Villarreal, Rogelio, “Números Rojos”, *La PUSmoderna*, 1 (noviembre-diciembre 1989), México, p.11.

<sup>146</sup> Villarreal, Rogelio, “Números Rojos”, *La PUSmoderna*, 3 (enero febrero 1991), México, p.86.

# METAL

## AL ENCUENTRO DEL MILENIO



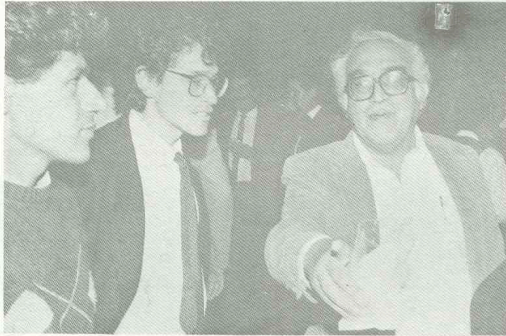
Henri Donnadieu, alma y cerebro de Metal, en conferencia de prensa en las oficinas de la discoteca más grande de México.



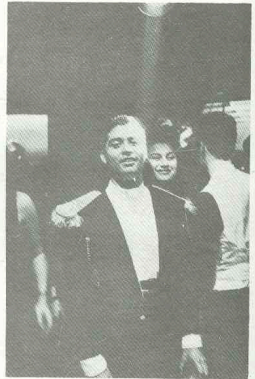
Los De Efes, clavados en la onda cincuentas. Al fondo, la pintura instalación de Adolfo Patiño en uno de los niveles de Metal.



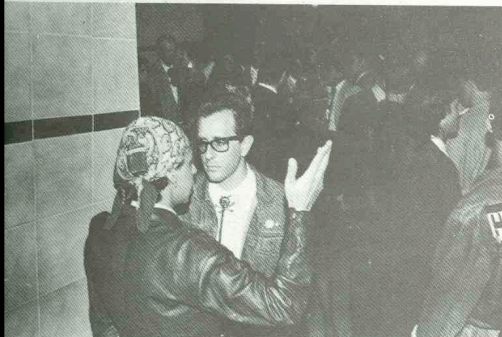
Manolo Fernández, otro de los grandes creadores de Metal, tuvo que ir así a la inauguración. Ni modo...



¡Pero cómo se iba a perder algo así Carlos Monsiváis!



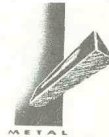
Luces, sonrisas y las mejores galas para la noche de Metal.



Dos platicadores de tiempo completo: Tiki, de Maldita Vecindad, el grupazo con que inauguró Metal, y Rubencito Ortiz, esperando su turno.



Luis Carlos y Alejandra.



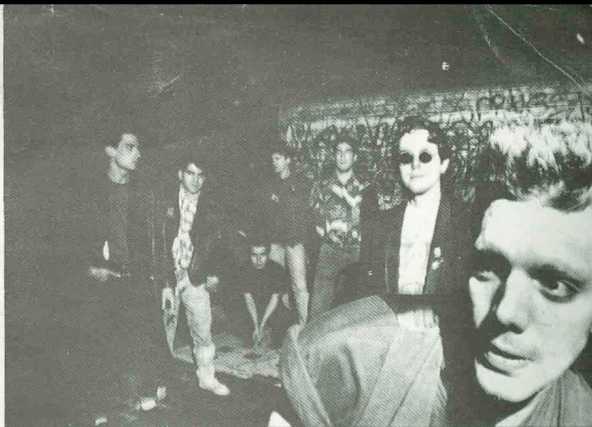
Fotos de Armando Cristeto



Las fotos:



Adolfo Patiño ofrece la cabeza de Rubén Ortiz al mejor postor en la Subasta de arte y otras basuras, en la discobar 9. Foto: Pedro Olvera.



Los 7 magníficos, es decir, Diego, Demian, Ulises, Nacho, Santiago (¡iqué onda, mi buen!), Juan y Iay, güey!, Alvaro... los Simples Mortales. Foto: Rubén Ortiz.



Juan Canedo, "Furor Man", recibe el 9 de Oro de manos de Henri Donnadieu y Manolo Fernández, en el numerito. Foto: Adolfo Patiño.



Adorable Rita, vocalista y alma de Santa Sabina. Foto: Adolfo Patiño.



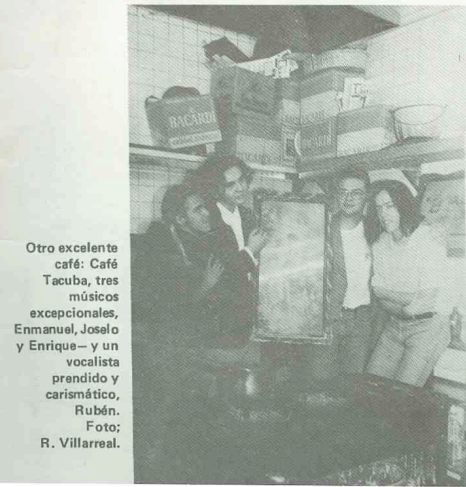
¿Qué onda? Préstame tu peine, ¿no? Foto: R. Villarreal.



El último de los estridentistas, don Germán List Arzubide, con los integrantes del Café de Nadie, Jus, Adilson y Toño, en su debut en la discobar 9. Foto: Jair Balderas.



El equipo de fútbol más extraño del mundo: el Andorra. Cuenta entre sus filas a Danny Tufrutí, Héctor y Néstor Quiñones, el Taca, Juan Bernardo Kuhne, Tomasito, Rubén Ortiz, Gustavo Marcovich, entre otros especímenes. Foto: R. Villarreal.



Otro excelente café: Café Tacuba, tres músicos excepcionales, Emmanuel, Joselo y Enrique— y un vocalista prendido y carismático, Rubén. Foto: R. Villarreal.



¡Qué personajes! Ula, tan chula, ¡el Mongo! y Jaime Vite, en El Olivo, y Roberto Escobar, director del Ministerio de...

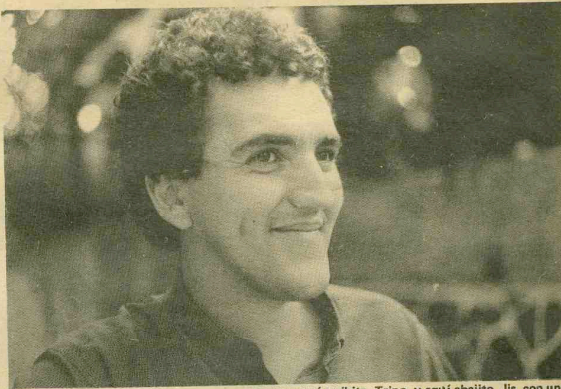




Miran nomás cómo se llevan este par de comadrejas: a chanclazos. A la izq. Tin Larín (Guillermo Santamarina) y Mario Lafontaine (María Bonita), a la der. Foto: Pilar Senderos.



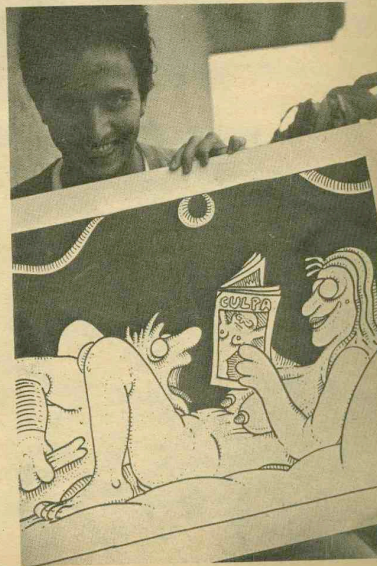
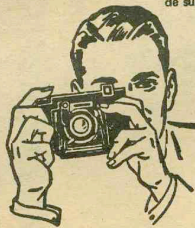
Allá por 1973 esta banda se reunía en el histórico Salón Chicago a reventar y oír rock mexicano. ¿Cómo ven al gurú al centro? Foto: Adolfo Patiño.



Pa' los que todavía no los conocen en persona: aquí arribita, Trino, y aquí abajito, Jis, con uno de sus dibujotes. Al nomás, los creadores de "Gárgaras", del Santos y la Tetona Mendoza. Fotos: Rogelio Villarreal.



El caifán Alfonso André appechando a Helena Mer, tiple del Blanquita. Foto: Pepe Paredes Pacho.



Aldo, el bajista de Maldita Vecindad, apañado en el Teatro Blanquita. Foto: Pepe Paredes Pacho.

El número 5 (1994-1995)<sup>147</sup> mencionó algunos antros alternativos como el efímero foro gay El Bugambilia (que terminó clausurado por las autoridades de la delegación Benito Juárez), El Arcano (de jazz) y los espacios roqueros El Antro y Artería; mientras que en la sección “Las posibilidades del odio”, publicó un comentario muy crítico acerca de la creación del foro internacional de performance en la iglesia de Santa Teresa la Antigua, pues la revista consideró incongruente que esa iglesia patrimonial, que no puede alterarse “ni con el pétalo de una rosa”, fuera dedicada para performance: “si tomamos en cuenta que muchos de los más interesantes artistas del performance actual emplean en su trabajo fuego, agua, motores y explosivos”.<sup>148</sup>

Podemos mencionar que en el número 6 de *La PUS* (1996) aparecía ya un anuncio de La Panadería,<sup>149</sup> y que, a partir de este número, dejó de aparecer la sección “Números Rojos”, para llamarse entonces “Sociales y Antisociales, noticias del Inframundo del Espectáculo”, pero sin cambiar de enfoque ni tono al ejercer sus reseñas críticas.

### **Otras revistas Independientes**

Pero *La PUS* también solía registrar la aparición de revistas independientes del momento. Una rápida revisión de este registro nos indica cómo el entramado de la escena subterránea a la que pertenecía *La PUS* se ramificaba y retroalimentaba con otras revistas, además de documentar la diversidad de posturas que cada una sostenía. Así, en su primer número *La PUSmoderna* (1989) criticó a la revista de rock de vanguardia *Atonal* (y de paso a la dirigencia del CEU); registró y celebró la aparición de la revista tijuanaense *Esquina Baja* de Leobardo Sarabia, si bien le cuestionó la inclusión de un poema de Juan Bañuelos (se trataba de una revista vinculada a la interesantísima cantina y foro cultural llamada Río Rita, establecida en el sótano de la emblemática avenida Revolución de Tijuana, arteria noctívaga de aquella ciudad). Saludó a la revista *Vía Libre* dirigida por Xavier Bermúdez, de Jalapa. Criticó *Vértigo* “del otrora artista neográfico” Manuel Zavala, a la que consideró “a medio camino de la desaparecida *Obelisco y Activa*”<sup>150</sup>. Por su parte, Naief Yehya publicó en el número 2 el artículo “Las P-notas”, donde comentó revistas extranjeras como *Puncture* (San Francisco California), *The Catalogue* (Londres), *ND13* (Austin, Texas); así como publicaciones de la serie *REsearch* (San Francisco, California), como *Freaks* y la novela *Atrocity Exhibition*, de J.G. Ballard.

---

<sup>147</sup> *La PUSmoderna*, 5 (invierno 1994-1995), México, p.78

<sup>148</sup> Cf. *La PUSmoderna*, 5 (invierno 1994-1995), México, p. 82

<sup>149</sup> *La PUSmoderna*, 6 (verano 1996), México, p.61

<sup>150</sup> Villarreal, Rogelio, “Números Rojos”, en *La PUSmoderna*, 1 (noviembre-diciembre 1989), México, p.10

En “Números Rojos” de la tercera edición de *La PUS* (1991), Villarreal comentó la revista *Latir*, que dirigía Ismael Gómez Dantés, a la que consideró “una copia mala y burda de *Vértigo*”. A su vez, el número 5 de la revista (1994-1995), publicó un análisis de Mauricio Bares sobre algunas revistas de rock activas durante ese año: *Conecte, Rock & Pop, Rock América, Atonal, Banda Rockera, La Mosca, Graffiti*.<sup>151</sup>

Acerca de los fanzines, *La PUSmoderna* número 6 (1996) insertó publicidad del fanzine *Renegados*;<sup>152</sup> mientras que en el número 6 apareció en la sección “Sociales y Antisociales, noticias del Inframundo del espectáculo”, una mención del fanzine tijuanaense *Velocet*, (antes *El Centro de la Rabia*).<sup>153</sup> Asimismo, mencionó a la revista *Viceversa*, mientras que a *Fakir* la consideró una “revista chilanga de limitadísimo tiraje que combina correctamente el acabado artesanal y la sofisticación del diseño digital para realzar su corrosivo contenido”. Mencionó igualmente la revista objeto de Carlos Jaurena y Esteban Eroski *Pelos de Cola*; además de *Wee Wee* de Armando Sarignana, Dulce María López Vega y José Medina. Además, mencionó, como casi siempre, a su revista amiga, *Gallito Comics*.

En cuanto a reseñas de las exposiciones, a la revista le interesaron tanto las de fotografía, como las de pintura y de arte emergente. Por ejemplo, la sección “Números Rojos” del primer número registró la World Press Photo en el Tamayo; así como Fotografía y Prisión en el Archivo General de la Nación, mencionó a la galería OMR que presentó fotos de Armando Cristeto y Adolfo Patiño; así como la exposición en la misma OMR de Javier de la Garza. A la exposición de Rubén Ortiz, en la Galería de Arte Contemporáneo, la calificó de inteligente y maniaca.<sup>154</sup>

### **La literatura a la que estamos condenados**

En relación con la literatura, el número uno de *La PUS* (1989) publicó, en la sección “Números Rojos”, una crítica negativa de la antología de poesía de Ramón Xirau pero, en contraste, celebró *Novela con cocaína*, de M. Aguév, “un ruso que vivió en París en los años veintes”, lo cual ilustra de manera elocuente la inclinación de los editores por los temas duros, por encima de las obras de los autores reconocidos localmente. En este mismo sentido, la sección

---

<sup>151</sup> *La PUSmoderna*, 5 (invierno 1994-1995), México, p. 70.

<sup>152</sup> *La PUSmoderna*, 6 (verano 1996), México, p.62

<sup>153</sup> *La PUSmoderna*, 6 (verano 1996), México, p.41. aunque en el número 7 de *La PUS* aclarará que la crítica no era contra *Velocet*, sino contra *El Olor del Silencio*, cf. *La PUSmoderna*, 7 (otoño de 1996), México, p.4.

<sup>154</sup> *La PUSmoderna*, 1 (noviembre-diciembre 1989), México, p.11.

recomendó también *Locura, cordura y familia*, de Ronald Laing, entonces recientemente fallecido, mientras que criticó a Jesusa Rodríguez al considerarla un mito sobrevaloradísimo e intocable para la clase media. Finalmente escribe sobre el proyecto *Catálogo razonado*, realizado por la dupla Juan José Gurrola-David Hevia, afirmando que sólo se trató de “otra colección de pitos y nalgas”, de carácter misógino, si bien confiesa Villarreal que no lo vio personalmente. Como se ve, se trató de cuestionamientos gratuitos, pero que registran los sucesos del momento y la probable mirada de un sector de la escena subterránea.<sup>155</sup>

La literatura estadounidense emergente, o relacionados con el realismo sucio, era muy valorada por la revista, sobre todo al compararla con la literatura de autores nacionales recién posicionados. Por ejemplo, este primer número publicó un artículo favorable sobre la novela *Menos que cero*, de Bret Easton Ellis, así como un texto firmado por Charles Bukowski<sup>156</sup> y el artículo “La literatura a la que estamos condenados”, escrito por Guillermo J. Fadanelli y Naief Yehya, en la que estos autores criticaron inmisericordemente a tres autores locales: Roberto Vallarino (*Las aventuras de Euforión*, Edivisión/Diana, 1988), Héctor Manjarrez, Premio Xavier Villaurrutia 1983, (*No todos los hombres son románticos. Y Pasaban en silencio nuestros dioses*), además del periodista Víctor Roura (*Polvos de la urbe*). En contraste, el número 5 (1994-1995) publicó un texto del mismo Guillermo J. Fadanelli sobre la literatura norteamericana: “Breve geografía de la literatura norteamericana”.<sup>157</sup> Mientras que en el primer artículo el panorama de la literatura mexicana es baldío, la nota dedicada a la literatura estadounidense ofrece un horizonte exuberante: Fadanelli afirma emocionado que Scott Fitzgerald, John Dos Passos y Flannery O’ Connor, enmarcan a los escritores “náufragos de la normalidad”, sobre los cuales extenderá su pluma, como John Fante, Charles Bukowsky, Raymond Carver, Phillip Roth, Sam Shepard, J.G. Ballard, Richard Brautigan, Barry Gifford, Brett Easton Ellis (recién había salido *Psicosis Americana*), Paul Rudnik, Jay McInerney, Kathy Acker, Tama Janowitz, Kennedy Toole.

La poesía también interesó a *La PUSmoderna*. A manera de ejemplo, podemos mencionar que *La PUS* publicó poemas de Adriana Pérez Zárate (“A Nelson oxman”),<sup>158</sup> de Morsa Punk (“Barriobolero a las dos de la pedez”)<sup>159</sup> y de Lorena Peralta,<sup>160</sup> entre otros.

---

<sup>155</sup> *La PUSmoderna*, 1 (noviembre-diciembre 1989), México, p.11.

<sup>156</sup> *La PUSmoderna*, 1 (noviembre-diciembre 1989), México, p. 2.

<sup>157</sup> *La PUSmoderna*, 5 (invierno 1994-1995), México, p.31.

<sup>158</sup> *La PUSmoderna*, 2 (enero febrero 1990), México, p.37.

<sup>159</sup> *La PUSmoderna*, 3 (enero febrero 1991), México, p.24.

### El cuerpo enfermo: lo abyecto

En la página 5 del número 1 de *La PUS* (1989) hay una foto anónima de un personaje borroso donde aparece un cráneo en primer plano que, visto desde el presente, podría resultar ingenua en comparación con los trabajos actuales de Teresa Margolles, por ejemplo; sin embargo, y quizá precisamente por esta ingenuidad, nos sirve para reflexionar sobre el gusto recurrente hacia temas oscuros, terroríficos o abyectos durante los ochenta en las escenas



*La PUSmoderna 1, 1989*

roqueras, góticas, *darks*, *heavymetaleras* y *punks*, pero también entre artistas visuales, como Alejandro Montoya o el grupo SEMEFO.

Este tipo de obsesiones tuvieron continuidad durante toda la década de los ochenta no sólo dentro de *La PUS*. En el número 3 de *La Regla Rota* (1985), Villarreal publicó fotografías realizadas por Rubén Ortiz sobre las momias de Guanajuato, mientras que en el número 4 (1987), publicó fotos de este mismo artista retratando a Alejandro Montoya cuando dibujaba en la morgue.<sup>161</sup>

---

<sup>160</sup> *La PUSmoderna*, 3 (enero febrero 1991), México, p.89.

<sup>161</sup> *La Regla Rota* 3, (primavera, 1985), México, pp. 203-204 y tercera y cuarta de forros. *La Regla Rota*, 4 (primavera 1987), México, p.23-31.



Rubén Ortiz, *La Regla Rota 4*, 1987



Adolfo Patiño, "Bondage", *La PUSmoderna 1*, 1989

En los ochenta y noventa *La Regla* y *La PUS*, compartieron el interés de varias escenas culturales por relacionar temas como el sexo, el cuerpo y el performance, a partir de sus extremas potencialidades ocultas, funestas, insondables. En el número 1 de *La PUS* (1989) se publicó un artículo titulado "Memorias de un Sanbenito", por Armando Sarignana, con extractos del ramo de la Inquisición de los siglos XVI y XVII y, de Adolfo Patiño, se presentó la fotografía "Bondage"<sup>162</sup> que mostraba un torso femenino atado. En *La PUS 3* (1991) se publicó una foto de Henry Witkowsky retratando a una especie de *mistress* en lencería, enmascarada como Frida Kahlo, portando un dispositivo explosivo en la mano. En ese mismo número se publicaron fotos de personajes oscuros en un cementerio, firmadas por Teresa Margolles.<sup>163</sup>

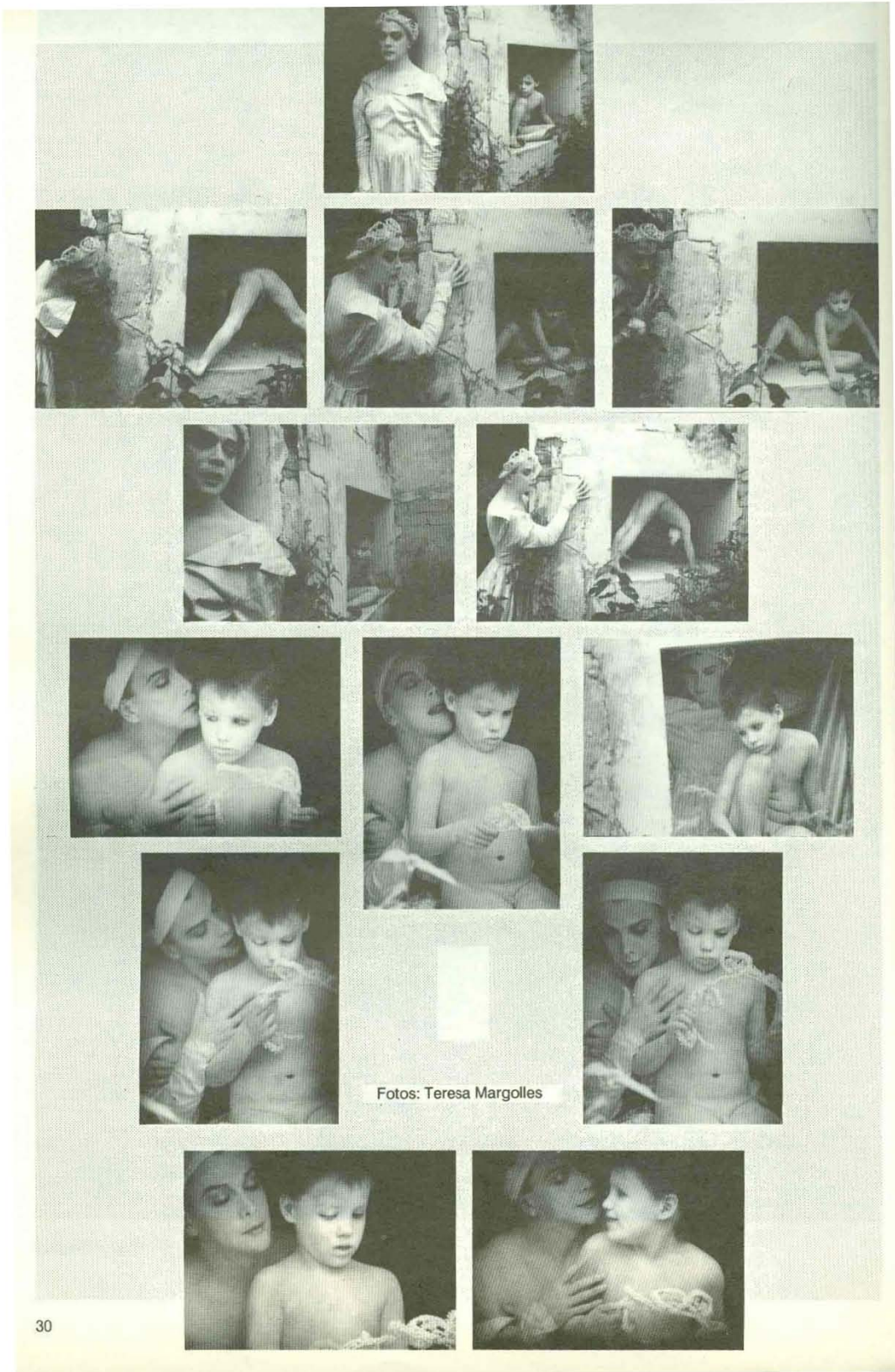
<sup>162</sup> *La PUSmoderna*, 1 (noviembre-diciembre), México, p.16.

<sup>163</sup> *La PUSmoderna*, 3 (enero febrero 1991), México, p.30.



Foto: Henry Witkowski.

**Herny Witkowski, *La PUSmoderna* 3, 1991**



Fotos: Teresa Margolles

Teresa Margolles, *La PUSmoderna* 3, 1991



En este mismo sentido, el número 2 de *La PUS* publicó un artículo de Naief Yehya titulado “La cultura industrial”, donde el autor citaba el texto *The post-Industrial Strategy*, escrito en 1983 por Graeme Revell, líder del grupo australiano industrial SPK, del cual reproduzco un fragmento: “...el cuerpo se ha vuelto un maniquí que enfoca signos —ropa, maquillaje, muebles, autos, restaurantes, etc. /El único ataque posible a esta totalidad es la exhibición de cuerpos intolerables—mutados, enfermos, deformes, muertos. De aquí nuestro extenso archivo de carne inaceptable. Esta no es nuestra obsesión —sino meramente el inverso del código obsesivo”.<sup>164</sup>

Naief Yehya también citaba en su artículo al periodista musical Jon Savage, con un texto extraído de la introducción al libro *Industrial Culture Hand Book*,<sup>165</sup> referencia importante si recordamos que durante los ochenta y noventa, los editores V.Vale y Andrea Juno, publicaron bajo su sello editorial varios títulos relacionados con estas nociones corporales, desde el dedicado a la cultura industrial de 1983, ya mencionado, hasta el libro de Bob Flanagan *Supermasochist*(1993),<sup>166</sup> así como el libro que documenta el faquirismo y *el body modification* llamado *Modern Primitives, tattoo, piercing, scarification* (1989). Este último volumen influiría muchísimo en México para que, a finales de los noventa, surgieran como hongos las subculturas locales ataviadas con ornamentaciones y tatuajes de inspiración precolombina.

Volviendo al crítico musical Jon Savage, citado por Naief en *La PUS*, éste consideró que la cultura industrial se caracterizaba por cultivar la “autonomía organizativa”, un interés común a algunas escenas locales de aquel momento, no sólo dentro del rock experimental mexicano. En cualquier caso, la cultura industrial de fines de los ochenta también se inclinaba por incorporar la idea de la muerte en las nuevas nociones del cuerpo y de lo cotidiano, siempre contrapuestas a una normalidad aparente. A estas nociones corporales, la cultura industrial investigaba cómo los sistemas de poder de las sociedades tecnificadas amenazaban con ejercer el control absoluto de la información y de los medios, sometiendo totalmente al

---

<sup>164</sup> Yehya, Naief, “La cultura industrial”, *La PUSmoderna*, 2 (enero-febrero de 1990), México, p.4.

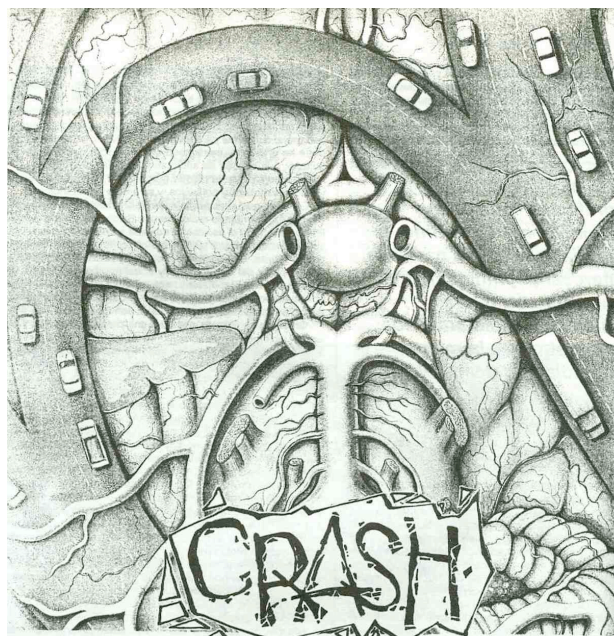
<sup>165</sup> *Industrial Culture Hand Book*, introducción de Jon Savage, REsearch publications, San Francisco, California, 1983.

<sup>166</sup> Me refiero a los libros *Modern Primitives*, REsearch publications, San Francisco, California, 1989; así como Flanagan, Bob, *Supermasochist*, REsearch publications, San Francisco, California 1993. Por otro lado en esta misma línea de ediciones, en 1987 se publicó el libro *Apocalypse Culture*, editado por Adam Parfrey, el cual sería reeditado en 1990, Feral House, Los Angeles, 1990.

individuo. Acerca de todo esto, Naief concluía que: “Hoy el objeto ya no se refiere a la realidad ni a la información. Ambos son el resultado de una selección, de un montaje”. Naief, interesado por el rock tanto como por las vanguardias, afirmaba igualmente que el grupo de rock inglés Cabaret Voltaire (1972) vendría a ser otra agrupación pionera de la cultura industrial, influida por los dadaístas y por Burroughs.

Por otro lado, en el número 4 de *La PUS* (1992), apareció un artículo extraído de la revista de cómic estadounidense *Heavy Metal*, de la autoría de Toby Goldstein, titulado “James Graham Ballard, visionario del apocalipsis”,<sup>167</sup> ilustrado por Paul Marvides y con grabados de Estrella Carmona. Para el redactor de este artículo, Ballard era un autor de ficción especulativa (no de ciencia ficción), relacionado con lo

catastrófico y, como tal, había inspirado a roqueros brillantes y temerarios como Suicide (*synthpunk*), Joy Division (*post punk*) y Daniel Miller, de The Normal (creador del sello *Mute Records* y del sencillo *Warm Leatherette*). Según Goldstein, para todos estos roqueros: “Sus fijaciones respecto a la sobrecarga tecnológica, el sexo impersonal y compulsivo y la autodestrucción de nuestras sociedades habla directamente al corazón del malestar del siglo veinte”.



“Crash”, *La PUSmoderna* 4, 1992

Toby Goldstein explicaba el origen de dicho malestar citando a Ballard: “Todo sucedió durante los años sesenta. El asesinato de Kennedy fue el suceso clave, el catalizador que echó a andar todo. Gracias a la televisión, los medios masivos de comunicación y todo lo demás, se tenían extrañas superposiciones de asesinatos, la guerra de Vietnam, la carrera espacial, el estallido pop de la juventud, la psicodelia y la cultura de las drogas. Era como un gran parque de diversiones fuera de control. Y pensé: bien, no tiene caso escribir acerca del futuro, el futuro está aquí. El presente se ha anexo al futuro”. Siempre en esta línea, el número 4 de *La PUS* reprodujo un fragmento de la

<sup>167</sup> *La PUSmoderna*, 4 (primavera 1992), México, p. 4.

novela *Crash*, ilustrado por una imagen donde vuelve a aparecer un corazón o un sistema circulatorio confundido entre autopistas y vísceras.<sup>168</sup> Estos temas fueron recurrentes en *La PUS*: el cuerpo expuesto, lo oculto, lo oscuro, la violencia estilizada.

Continuando con estas preocupaciones, en el número 4 de la revista apareció una fotografía de Teresa Margolles consistente en un cuerpo *bondage*, la imagen es borrosa, difuminada, y el personaje está sentado, probablemente en una mecedora, dentro de un sórdido cuarto oscuro de ladrillo.<sup>169</sup> Más adelante, este número de *La PUS* publicó una entrevista que Naief Yehya realizó al grupo Oxomaxoma bajo el nombre de “Oxomaxoma el renacimiento”<sup>170</sup>. Este grupo se formó en 1976 (entonces con el nombre de Hilozoísmo) y se caracterizó por realizar investigación sonora, ruidismo y ritmos sórdidos que utilizaban violines, guitarras acústicas, grabaciones recuperadas, sintetizador, alientos y vocales no verbales, al igual que botes, radios, televisores, juguetes y sillas arrastradas, para crear ambientes sonoros. También fabricaba instrumentos, como el trombatrón (una vieja caja de luces percutida). Cercanos a la escena de Arturo Meza y Carlos Alvarado de La Vía Láctea, Oxomaxoma se relacionó con la escena plástica: ambientó las exposiciones de Lilliane Hoth “Naufragios y demoliciones”, y la de Alejandro Montoya en el Museo de Arte Moderno, “Oratorio para los presos políticos”.<sup>171</sup>

*La PUSmoderna* documentó desde los ochenta encuentros entre disciplinas y escenas subterráneas, registrando incluso cómo los artistas surgidos de estos submundos irrumpían en ocasiones en los museos oficiales. Un ejemplo de esto último es el artista Alejandro Montoya, de quien *La Regla Rota* (1987) publicó una entrevista, según se comentó líneas arriba<sup>172</sup>. Montoya antecedió a SEMEFO y a la propia Tera Margolles (quien fue su asistente), ya que comenzó a trabajar con cadáveres de animales y de seres humanos desde el principio de la década de los ochenta. Debroise afirmó sobre Montoya que: “En 1984, presentó en el Salón de Espacios Alternativos una instalación grotesca, que incluía perros disecados vestidos con uniformes militares de resonancias nazis y sacos sangrientos colgados de vigas, lo cual causó estupor”<sup>173</sup>.

---

<sup>168</sup> *La PUSmoderna*, 4 (primavera 1992), México, pp. 10-13.

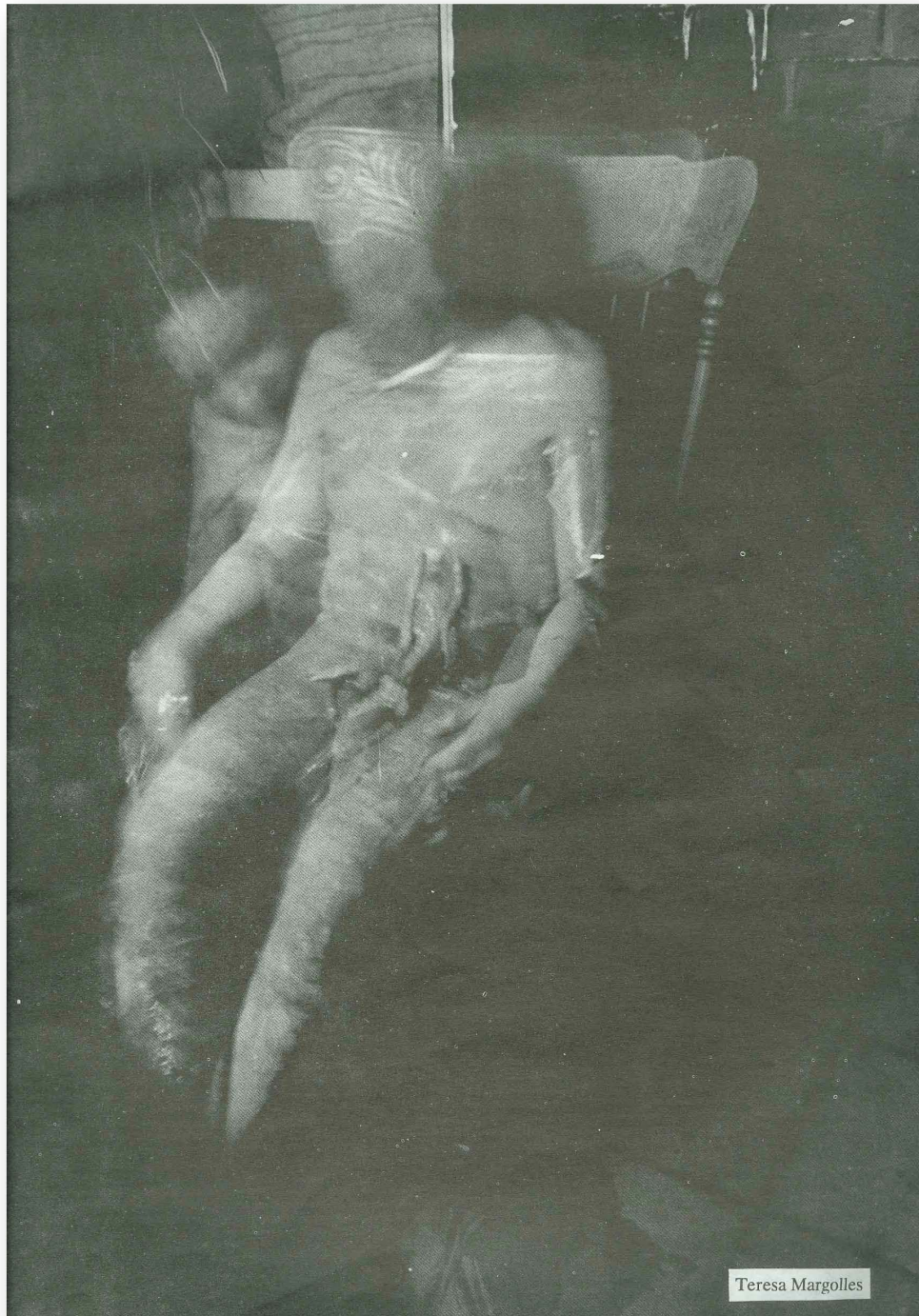
<sup>169</sup> *La PUSmoderna*, 4 (primavera 1992), México, p.15.

<sup>170</sup> *La PUSmoderna*, 4 (primavera 1992), México, p.58.

<sup>171</sup> *La PUSmoderna*, 4, primavera 1992), México, p.59.

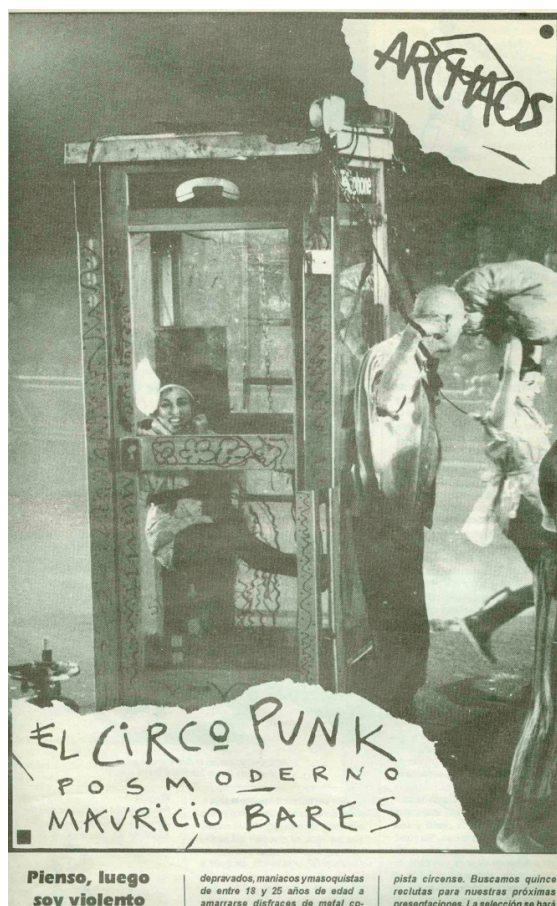
<sup>172</sup> “Alejandro Montoya. El dibujo y la muerte, una entrevista de Ramón Sánchez Lira”, *La Regla Rota*, 4 (primavera 1987), pp. 23-31.

<sup>173</sup> Montoya era uno de los artistas mexicanos más exitosos en el extranjero, junto con Julio Galán, y representó a México en la Bienal de Sao Pablo; cf. Debroise, Olivier, “puertos de entrada: el arte mexicano se globaliza 1987-1992”, en *La era de la discrepancia. Arte y cultura en México, 1968-1997*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2006, p.336.



**Teresa Margolles, *La PUSmoderna 4*, 1992**

En el número 4 de *La PUS* (1992), Rogelio Villarreal y Naief Yehya firmaron una entrevista con la compañía UX Onodanza<sup>174</sup>, que entonces era considerada como una agrupación transgresora, incluso extranjerizante, por no hacer *danza mexicana* de acuerdo a los códigos de la época. En todo caso, los miembros de la compañía preferían referirse a lo suyo como danza bizarra. Una de sus fuertes influencias era precisamente la cultura industrial y esta entrevista ilustra muy bien cómo, dentro de la danza emergente, se daban entrecruzamientos



**Archaos, *La PUSmoderna* 5, 1994-1995**

Archaos”, según se lee en la revista.<sup>175</sup> Esta nota describía el singular trabajo artístico de Antúñez, realizado con carne de cerdo, huesos de buey y dientes de ternera: máscaras, corazones y figuras de proporciones humanas. Por esos días, el semanario amarillista *Insólito* también publicó un artículo sobre este artista echando mano de ostentosos titulares: “¡Arte macabro!; obras hechas con carne por un moderno Frankenstein!”, reproduciendo las siguientes

equivalentes a los de las otras escenas subterráneas o marginales. La compañía tenía intereses equivalentes a los de *La PUS*: además de la música industrial, el grupo tenía influencia de la cultura pop, del *cyberpunk* y del comix. Pero también de la obra de Mathias Goeritz, quien sirvió de inspiración para la coreografía *Kosma Goeritz*. Con todos estos elementos, UX Onodanza refrescó el acartonado panorama local de la danza.

Mauricio Bares publicó en el número 5 de *La PUS* (1994-1995) un artículo sobre el circo Archaos, inventor del concepto “metal clown” (circo con automóviles), que el autor calificó de circo punk. Junto a ese texto apareció una nota de la redacción comentando la presencia en México de Marcel-Lí Antúñez, un ex integrante de la Fura dels Baus, grupo “vinculado estrechamente con las violentas y hermosas propuestas estéticas de

<sup>174</sup> *La PUSmoderna*, 4 (primavera 1992), México, pp.74-78.

<sup>175</sup> *La PUSmoderna*, 5 (invierno 1994-1995), México, p.41.

declaraciones del artista: “Para mí la carne es un material escultórico tan válido como el hierro, el mármol o la madera”. *La PUS* consideró que era la primera vez que un medio de nota roja publicaba “un excelente reportaje sobre arte contemporáneo” (sin evocar las publicaciones de *Sucesos para todos* que ya se mencionaron al inicio de este trabajo).

En el mismo número 5, pero en la página siguiente, apareció otra nota de la redacción titulada “El apocalipsis industrializado”, comentando la “estética tremendista” del grupo *Survival Research Laboratories*, fundado en 1979 por Mark Pauline, Eric Werner y Mathew Heckert. La nota afirmaba que el grupo producía “espectáculos apocalíptico-industriales” actuados por máquinas. En la siguiente página se publicó un texto sobre “Los metamecánicos de Jean Tinguely”.

Por último, complementando todo lo anterior, la revista continuó

tratando el tema de las máquinas en esa edición con el artículo “maquinarte mejor”, sin firma, donde revisó los antecedentes de los usos artísticos de las máquinas desde el constructivismo, el futurismo y la Bauhaus, con imágenes del pintor futurista Luigi Russolo, de la compañía de danza de Nikolai Foregger, del Teatro Bauhaus, y de los ejercicios biomecánicos de Meyerhold para el entrenamiento de actores.<sup>176</sup> Como se ve, estas notas ilustran el interés que existía en ámbitos cercanos a la revista por lo abyecto y lo macabro, vistos incluso como parte de la deshumanización maquinal.



“Frankenstein posmoderno”, *La PUSmoderna* 5, 1994-1995

<sup>176</sup> “Para maquinarte mejor”, *La PUSmoderna*, 5 (invierno 1994-1995), México, p. 44

ugía en una  
r. Hasta allí  
muerte para  
a. La gente,

en toda su

ingenuo, el  
an para que  
eúan en la  
is en las filas.  
ajar de las

### Finale verdadero

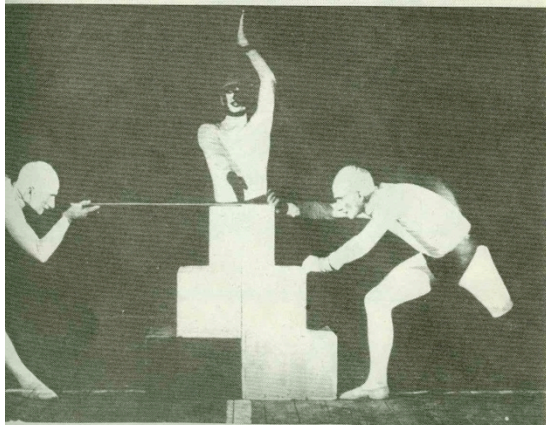
Componiendo su nombre con las palabras anarquía y caos, Archaos era una bomba de tiempo. Como tal sólo contaba con dos opciones: cebarse o estallar. Archaos cumplió con ambas. Alas acusaciones de inmoralidad y salvajismo habrían de sumarse los casos acci-dentales de cercenamiento con sierras eléctricas en los cuales dos artistas perdieron uno la barbilla y otro un pulgar. Porsífuera poco, durante el festival de Dublín un accidente en la

rutina de unos coches en explosión hizo volar parte de la costosa carpa.

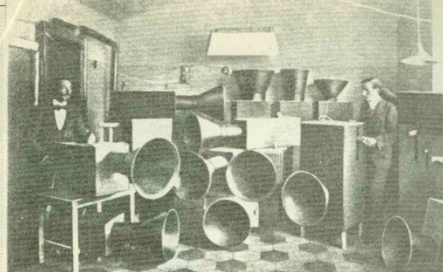
Las demandas contra ellos por daños en propiedad ajena levantadas por diversos gobiernos europeos aceleraron las negativas a las concesiones para actuar. Las funciones y los contratos se cancelaron.

Archaos tuvo que retirar su bomba de tiempo: se había cebado y explotado a la vez.

### PARA MAQUINARTE MEJOR



27: Juego con bloques de construcción, de Werner Siedhoff. Teatro Bauhaus.



1913: Russolo y su asistente con los Intonarumori o instrumentos de ruido.



1923: Compañía de Danza de Foregger en Danzas Mecánicas.



Fu  
ne  
pr  
de  
sir  
me  
en  
pa  
sit  
se  
To  
co  
im  
tie  
un  
fo  
Ce  
los  
mi  
qu  
de  
ca  
vu  
ma  
Er  
sill  
el  
es  
du  
de  
ún  
nc  
in  
añ  
cle  
ins  
el  
av  
pa  
mi  
re  
el  
nú  
fo  
na

“Para maquinarte mejor”, *La PUSmoderna* 5, 1994-1995

### El hogar de los sin hogar: el rock en *La PUSmoderna*

En cuanto al rock, la revista publicó crónicas de conciertos, entrevistas, críticas de discos y de actuaciones en vivo. Con estos recursos la publicación llevó a cabo un registro del momento en que el rock mexicano empezó a salir del subterráneo, documentando el instante en que algunos grupos consiguieron contratos con las discográficas corporativas y abrían conciertos de grupos extranjeros, aunque en condiciones técnicas inferiores o relegados a escenarios diferentes, más chicos que el de los estelares. Es decir, consignó el momento en que la escena del rock se bifurcaba. Lo sintomático es que, a la par que la escena roquera se vinculaba cada vez más, de alguna u otra forma, a la gran industria musical, *La PUS* y sus críticos musicales exacerbaban comprensiblemente sus críticas, incluso contra los grupos que al principio celebraban.<sup>177</sup>

<sup>177</sup> A partir del número 5 de la revista, se acentuó la crítica hacia grupos antes celebrados, por ejemplo Caifanes y Maldita Vecindad. De hecho, en este número desaparecen como miembros del directorio Roco y Pacho, cantante y baterista de *Maldita Vecindad* y *los Hijos del Quinto Patio* respectivamente, si bien este último continuaría teniendo colaboraciones intermitentes en números posteriores (tema que por su extensión no cabe en el presente trabajo). Para más información sobre la crítica de Villarreal al rock mexicano, véase Villarreal Rogelio, *Sensacional de contracultura*, Ediciones Sin Nombre, México, 2009.

Desde los primeros números, muchos de los cuestionamientos realizados por los diversos autores de las notas expresaban cierta nostalgia por un purismo de la marginalidad: su crítica estaba dirigida sobre todo contra los medios que difundían a los grupos, así como contra las disqueras, mientras que, para ellos, los grupos legítimos eran los que no eran promovidos por la industria y que por ello todavía podían ser considerados de culto. En este sentido, en *La PUSmoderna* número 1 (1989) hay un texto de Mauricio Bares<sup>178</sup> con el nombre de “Rock en tu idiota”, que revisa los primeros conciertos de rock argentino y español en México, mismos que marcaron el momento del cambio en que la industria del entretenimiento se empezó a interesar por el rock local; es decir, cuando las disqueras comenzaron a promover rock iberoamericano, incluso mexicano, al fin, bajo el rubro de “Rock en tu idioma”. Es interesante ver las razones que llevaban a su autor a valorar a los grupos, por ejemplo, para él Radio Futura era “producto neto de nuestra época. Santiago Auserón, su cantante y compositor, estudió filosofía en París”, observación que muestra también las inclinaciones intelectuales de la revista (mientras que a La Orquesta Mondragón la relacionó con el Marqués de Sade y a La Unión con Boris Vian). Sintomáticamente, Bares consignó dos conciertos antagónicos, pero a los dos los criticó: por un lado, el concurso de rock en tu idioma, promovido por las emisoras Rock 101, Espacio 59, y por la discográfica Ariola; por el otro, el concierto organizado por la Unión de Vecinos y Damnificados 19 de septiembre, en el cual “abundaron los rockdriguitos, los silvitos rodríguez y las infaltables letras imbéciles. Lo mejor por su desmadrosa energía fueron los grupos punks”, escribió. Efectivamente, el territorio “genuino” de *La PUS* parecía ubicarse en medio de esos dos extremos, es decir, en los intersticios de los mundos instituidos previamente, fuera tanto del mercado como de la cursi canción izquierdista. Una tierra sin nombre: las escenas subterráneas aún no construían sus circuitos propios y, al menos en los textos de la revista, tampoco se sabía muy bien cómo debían crecer las escenas matrices dentro de esa paradójica informalidad, todavía de límites imprecisos, sin traicionar los orígenes. ¿Se podía ser genuino y comercial al mismo tiempo?

El artículo de Bares consistía en una crítica acertada a los empresarios que organizaban conciertos con malos resultados de audio, escenarios diferentes para los mexicanos que para los extranjeros, con el único interés de hacer negocio. El autor se hacía preguntas que reflejaban cómo la supuesta apertura que ya gozaba México, según los medios escritos y radiofónicos, era timorata todavía; así, Mauricio Bares se preguntaba: “¿Por qué La Unión sólo

---

<sup>178</sup> *La PUSmoderna*, 1 (noviembre-diciembre 1989), México, p. 6.



tocó en discotecas para riquillos?, ¿por qué al mejor grupo de rock en español, la Orquesta Mondragón, sólo lo escuchamos por radio con sus dos rolas más comerciales? ¿Por qué El Último de la Fila nomás salió en Siempre en Domingo?”. El autor estaba informado del contexto hispano del rock, ya que en su artículo mencionó brevemente a la Movida Madrileña (escena del destape posfranquista en la capital española), pero su interés primordial era cuestionar la frustrante apertura de los medios locales, la voracidad de los empresarios y el oportunismo de las disqueras hacia el rock mexicano, mientras celebraba, en contraste, a los grupos Maldita Vecindad, Caifanes, Simples Mortales, Santa Sabina, Café Tacvba y El Personal (que apenas había sacado su disco): “el pedo es que ninguno de estos grupazos es tan comercial [...] Aquí se trata de vender y para eso se ha escogido al público más comprador: los jóvenes de clase media y alta”. Lo bueno seguirá en la clandestinidad, afirmaba.

Por su parte, el todavía marginal Xavier Velasco escribió en ese mismo primer número un artículo que documentó la aparición de la emisora Espacio 59. Esta emisora sustituyó a La Pantera),<sup>179</sup> y caracterizó por programar a grupos locales sin disco comercial. Un verdadero experimento que no duró mucho tiempo, pero que el autor calificó como “el hogar de los sinhogar, esos grupos que andan rolando por la ciudad sin contrato en disqueras [...] Grupos que uno vio en el LUCC o en Rockotitlán, grupos que andan en la calle.”

Poco a poco *La PUS* se volvería más crítica con el rock local, contrastando a los más exitosos con grupos como Oxomaxoma o, incluso, con grupos mucho más nuevos. Algo interesante es que en el número 6 de *La PUSmoderna*, Rogelio Villarreal mencionó a una agrupación de rock que era parte de la primera generación de grupos de rock que ya no estaban vinculados directamente con la escena roquera, sino con la del arte contemporáneo, Kunfuzca y Mazzinger Z<sup>180</sup>, donde militaba Miguel Calderón.

## La Frontera

El tema de la frontera norte también fue recurrente para los editores de *La PUSmoderna*, incluso desde los tiempos de *La Regla Rota*. Por ejemplo, el número 3 de *La Pus* (1991) publicó el artículo “The border is.../La frontera es...” de Guillermo Gómez Peña.<sup>181</sup> Años

---

<sup>179</sup> Velasco, Xavier, “En cosas de radio la banda manda”, sección “Tiradero”, *La PUSmoderna*, 1 (noviembre-diciembre 1989), México, p. 59

<sup>180</sup> *La PUSmoderna*, 6 (verano 1996), México, p.42.

<sup>181</sup> *La PUSmoderna*, 3 (enero-febrero-marzo 1991), México, pp.22-23. *La PUSmoderna* 3, publicó varios textos sobre rock: una entrevista con Santa Sabina, por Rogelio Villareal. El artículo “La herética blasfemia de la cumbia-rock”, de Armando Vega-Gil, ilustrado con una foto de Jaime López. Una crítica musical de Marco Tagliolini sobre Caifanes, Fobia, Raxas, Bon y los enemigos

después, el número 5 ofreció una sección sobre la cultura fronteriza en Los Ángeles, California, bajo el nombre de “Notes from the other side: El D.F. se agringa mientras Los Ángeles se mexicaniza”,<sup>182</sup> que incluyó un artículo llamado “Ganga art: pachucos, cholos, *taggers*, raperos, gangas, *low riders*”, firmado por El Ortiz (Rubén Ortiz), donde venía una especie de glosario de términos callejeros hispanoestadounidenses. Otro de los textos se tituló “La cortina de nopal en el lado oscuro de la luna. Revolución 94”, firmado por Ortiz 13 (también se trataba de Rubén Ortiz), consistente en una crónica ideologizada sobre un concierto en el Universal Amphitheater, realizado en marzo de 1994, con un cartel compartido de grupos mexicanos y estadounidenses: Santa Sabina, La Castañeda, Maldita Vecindad, Caifanes, Adrian Belew, Live y Red Cross, junto con el grupo de comediantes Chicano Secret Service. Ortiz se mostró celebratorio del trabajo de grupos estadounidenses, como Aztlán Underground y su rap *new age* proto-indigenista, así como de los maoístas de Rage Against the Machine, denostando a los mexicanos por haber aceptado presentarse en los Estudios Universal, esa especie de “versión pasteurizada de la utopía, que se volvió distopía”, ante un público que pagó 30 dólares “por ver a sus grupos favoritos de su lugar de origen”. Este texto muestra el desconcierto que provocaba la internacionalización del rock mexicano para aquella generación de escuchas y críticos.

Pero esta sección sobre la cultura fronteriza en Los Ángeles California también documenta cómo los planteamientos hibridacionistas dentro del rock mexicano de los ochenta, donde las fronteras culturales parecían ser líquidas en el trabajo de grupos como Botellita de Jerez (1983), Maldita Vecindad (1985) y Café Tacvba (1989), tenían sus paralelismos entre los artistas visuales y escritores que colaboraban en las páginas de *La Regla Rota* y *La PUSmoderna*. Por ejemplo, si en 1987 Rubén Ortiz mostraba interés por los temas mortuorios al colaborar con Alejandro Montoya para el número 4 de *La Regla Rota*, para 1991, cuando ya radicaba y estudiaba en EEUU, su inclinación giró hacia las hibridaciones que provocaba la transnacionalidad, según muestran sus mencionados textos, publicados en el número 5 de *La PUS* (1994-1995).

---

del Silencio, Sangre Azteca, Los Amantes de Lola, Crista Galli. Por último, la sección “Los colores de la aldea”, con la traducción del artículo “Los sonidos del ser”, de Jenni Rodd.

<sup>182</sup> *La PUSmoderna*, 5 (invierno 1994-1995), México, pp. 7-35.

## Crítica de arte

La revista publicó varias críticas de arte que muestran la disparidad de intereses de los colaboradores, así como la variedad de propuestas dentro de las escenas subterráneas que interesaban a *La PUS*.



Rubén Ortiz “Ritos de sangre”,  
*La PUSmoderna* 2, 1990

El número 2 (1990) ofreció el artículo “Julio Galán a flor de piel” firmado por Alfredo Flores Richaud,<sup>183</sup> pero también un ensayo sobre la pintura de Rubén Ortiz por el escritor bohemio Guillermo J. Fadanelli;<sup>184</sup> además de un texto sobre Felipe Ehrenberg de Elizabeth Romero titulado “Sobre los hechizos de la liviandad”.<sup>185</sup> Así mismo, el número 3 de *La PUS*, publicó el ensayo “El imperio de la memoria. La pintura de Gustavo Acosta”, por Oswaldo Sánchez;<sup>186</sup> mientras que en la sección Tiradero de este mismo número de *La PUS* apareció un artículo firmado por Armando Sarignana llamado “Notas sobre la plástica mexicana

contemporánea”. En esta última nota, Sarignana comenta varias acciones y exposiciones. Sarignana comenta la toma del Balmori y la “Toma del Rulle”, pero también la muestra “Registro Forma I”, curada por Guillermo Santamarina para la Casona I de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público; así como la exposición “Marcas”, que fue coordinada por María Guerra y en la que participaron “seis exponentes del arte conceptual en México”, a saber, Francis Alÿs, Thomas Glassford, Alejandro Díaz, Eugenia Vargas Daniels, Diego Toledo y Abraham Cruzvillegas. Por último, también reseñó la exhibición “Sacrificios, de lo místico a lo

183 *La PUSmoderna*, 2 (enero-febrero 1990), México, p.30.

184 *La PUSmoderna*, 2 (enero-febrero 1990), México, pp.16-18.

185 *La PUSmoderna*, 2 (enero-febrero 1990), México, p. 64.

186 *La PUSmoderna*, 3 (enero-febrero-marzo de 1991), México, pp.62-63.

sádico”, la cual tuvo lugar en el Museo del Carmen y que, según el autor, fue cancelada en poco tiempo por Sociocultur.<sup>187</sup>

Siguiendo con los disímbolos textos sobre crítica de arte, el número 3 de la revista (1991) publicó un artículo de Olivier Debroise sobre Carla Rippey llamado “Las tres perversiones de Carla Rippey”,<sup>188</sup> además del ensayo “Las pinturas rupestres de Banzha”, firmado por Sofía Muriel Suárez.<sup>189</sup> Por su parte, en *La PUSmoderna* número 4 (1992), apareció un texto de Gerardo Mosquera sobre la fotografía cubana con el título “¿Se descongelará la fotografía cubana?”;<sup>190</sup> mientras que *La PUS* número 5 (1994-1995) publicó una columna de Jesse Lerner llamada “Imágenes alteradas: una conversación con Pedro Meyer”<sup>191</sup> y la nota “Reinstalaciones” firmada por la fotógrafa Karina Morales.

Un año después, *La PUSmoderna* número 7 (1996) ofreció otro texto de Osvaldo Sánchez, ahora ya no sobre pintura, sino sobre una instalación de la artista Verena Grimm realizada en la fortaleza de San Juan de Ulúa y en las celdas de la Media Luna,<sup>192</sup> afirmando que esta instalación no sólo “inserta la obra de Verena Grimm en la tendencia conceptualizante del *Site Specific*, sino que además la coloca en un terreno crítico poco común al arte de vanguardia en México: la reescritura de la historia moderna”, particularmente, en este caso, operando en esas “zonas del olvido donde residen, acalladas como monumento, las políticas de la represión”.

El mismo número 7 de *La PUS* publicó, un ensayo de Fadanelli sobre “Los cuadros de Alonso Mateo”, además de un texto de Arturo Rodríguez Doring sobre la “Muestra de autorretrato en México, años 90”, realizada en el Museo de Arte Moderno. En este último caso, Doring cuestionó que no se hubiera invitado a artistas abstractos ni neoconceptuales, revisando ejemplos de autorretratos realizados dentro de estas corrientes, para concluir que “no sólo somos nuestras caras”.<sup>193</sup> Por último, en *La PUS* número 8 destacó la publicación de un ensayo de Jesse Lerner.

---

<sup>187</sup> *La PUSmoderna*, 4 (primavera 1992), México, p.106.

<sup>188</sup> *La PUSmoderna*, 3 (enero-febrero 1991), México, pp.94-95.

<sup>189</sup> *La PUSmoderna*, 2 (enero-febrero 1990), México, p.95.

<sup>190</sup> cf. *La PUSmoderna*, 4 (primavera 1992), México, pp. 46-48.

<sup>191</sup> *La PUSmoderna*, 5 (invierno 1994-1995), México, pp.71-73.

<sup>192</sup> Cf. “Del borde interior. Aislamiento y abandono en San Juan de Ulúa. Instalación de Verena Gimm”, *La PUSmoderna*, 7 (otoño 1996), México, p.36-37.

<sup>193</sup> *La PUSmoderna*, 7 (otoño 1996), México, .pp. 40-41.

En suma, los críticos que publicaron en *La PUSmoderna* mostraron interés por escribir sobre fotografía y sobre pintura de diversas corrientes, así como por registrar el acontecer de la escena local donde emergían nuevas prácticas dentro del arte contemporáneo. De esta forma, sus páginas representan una fuente de información para profundizar en el rastreo de estos procesos.

### **Textos de artista**

Pero también fue muy importante que la revista abriera sus páginas para que los propios artistas ejercieran el ensayo y la crítica de arte. *La PUSmoderna* número 4 publicó un artículo de Rubén Ortiz llamado “La bochornosa realidad: Notas sobre fotografía”,<sup>194</sup> donde el autor reflexionaba sobre la fotografía mexicana tachándola de ortodoxa, fotopurista, subsumida al “imperativo realista”, o bien, “prisionera de la fidelidad purista a la autonomía, la autorreferencialidad y la trascendencia de la obra de arte”, mientras que, señalaba Ortiz, desde los sesenta gente como Les Kims y Duane Michals ya habían ironizado y problematizado el realismo en la fotografía.

Este artículo era un fragmento de la tesis de Rubén Ortiz, intitulada *Posturas*, con la cual se licenció en 1990 en Artes Visuales en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM. Lo interesante es que el autor estaba ya reflexionando, como artista, acerca del fin de la modernidad, revisando desde esa perspectiva la producción local, en este caso la fotográfica. Siguiendo a Roland Barthes, Ortiz afirmaba que: “ahora sabemos que un texto no es una simple línea de palabras de un solo significado ‘teológico’ (el ‘mensaje’ del Autor-Dios), sino un espacio multidimensional en el que una variedad de escritos, ninguno de ellos original, se mezclan y entrechocan. El texto es un tejido de citas procedentes de los innumerables centros de cultura. [...] Superando al Autor, el escrito ya no lleva dentro de él pasiones, humores, sentimientos, impresiones, sino más bien ese inmenso diccionario desde el cual dibuja una escritura que no conoce interrupción.” Y agregaba fulminante: “La percepción posmoderna ya no puede proceder a una aproximación directa a la naturaleza porque se desenvuelve en un entorno mediatizado culturalmente, absolutamente artificializado”.<sup>195</sup>

Ortiz se mostraba interesado por el trabajo de artistas que tenían que ver muy poco con los referentes identitarios o localistas: Sherrie Levine, Cindy Sherman, David Hockney, Laurie

---

<sup>194</sup> *La PUSmoderna*, 4 (primavera 1992), México, p.40.

<sup>195</sup> *La PUSmoderna*, 4 (primavera 1992), México, p.41.

Simmons, Sarah Charlesworth, Christian Boltanski, Bernard Faucon, Joan Fontcuberta, Ruth Torne Thomsen. Mencionó a Álvarez Bravo, por sus temáticas localistas pero tratadas mediante yuxtaposiciones, así como a Joel Peter Witking, por su religiosidad fervorosa, su violencia, y sus referencias a la pornografía y la fotografía médica (¿los cuales podrían acercarse a ciertas posturas del neomexicanismo?). El texto partía de un análisis de una foto de Pedro Meyer, artista cercano a *La PUS* que trabajaba mediante construcciones de representaciones,<sup>196</sup> pero Ortiz se entusiasmaba sobre todo por los fotógrafos más jóvenes, también muy cercanos a *La PUSmoderna*, por considerarlos ejemplo de las nuevas búsquedas dentro de la tradición apropiacionista que reseña su artículo, lejanos del “realismo mágico” de la fotografía mexicana ortodoxa. Por ejemplo, Ortiz celebra el trabajo de Carlos Somonte, en particular sus fotografías tomadas con cámaras de plástico baratas “en las que la calidad borrosa y la atmósfera particular en cada copia forman parte inherente del mensaje. De esta manera, sus fotografías de ‘panchitos’ se pueden leer como una metáfora particularmente hermosa de la violencia y la austeridad de la pobreza en los cordones de miseria y la pesadilla urbana de la Ciudad de México”.<sup>197</sup> Igualmente celebra el trabajo de Adolfo Patiño.

Rubén Ortiz elabora en este artículo un registro de los cambios de la escena fotográfica local: “se han abierto espacios que dan cabida a nuevas búsquedas y que con avidez buscan nuevos artistas, donde la fotografía ha sido incluida sola o junto a otras disciplinas. Diversas exposiciones como la de ‘Veinteañeros’, y otras en El Ghetto y El Salón de los Aztecas, hacen que en el contexto nacional la fotografía construida y otras búsquedas interdisciplinarias sean cada vez más frecuentes”. Así mismo, el autor realiza un balance de los nuevos creadores, concluyendo que: “Artistas y fotógrafos jóvenes se adentran en nuevas formas de narración, significación y presentación, muchas veces sin un alto nivel de calidad y profesionalismo, y en ocasiones guiados por pura intuición, sin información y sin mucha preparación. Pero existen excepciones, algunos fotógrafos del Taller de los Lunes<sup>198</sup>, entre los que quisiera mencionar a Juan Bernardo Kuhne y sus escenificaciones expresionistas y simbólicas. Por otra parte, autoras como Lupita Miranda, con sus construcciones de difícil narrativa, y Karina Morales, con sus apropiaciones, están realizando trabajos dignos de considerar”. Estas jóvenes

---

<sup>196</sup> Otiz, Rubén, “La bochornosa realidad: notas sobre fotografía”, *La PUSmoderna*, 4 (primavera 1992), México, p.41.

<sup>197</sup> *La PUSmoderna*, 4 (primavera 1992), México, p.42.

<sup>198</sup> En relación con el Taller de los Lunes, Rubén Ortiz comentó: “El *Taller de los Lunes* era un taller de fotografía que daba los lunes Pedro Meyer en el Consejo Mexicano de Fotografía. Es tal vez el primer taller de crítica que vi en México. A él asistieron muchos jóvenes fotógrafos como Eniac Martínez, Pablo Cabado, Sergio Toledano, Mauricio y su hermano Manuel Rocha, Tatiana Parceros, Juan Bernardo Kuhne, Jorge López, Gabriel Orozco (el Pájaro), etc. Yo en realidad ya no estaba haciendo mucha foto cuando fui y estaba pintando más”, comunicación personal de Rubén Ortiz con José Luis Paredes Pacho, 8 de abril, 2013.

fotógrafas, Lupita Miranda y Karina Morales, también publicaban en *La PUS* y aparecen recurrentemente en los agradecimientos.

Cómo se ve, la tesis de Rubén Ortiz, escrita en 1992 y publicada en *La PUS* en 1992, registraba los cambios de paradigma que tenían lugar en las escenas subterráneas de la época. Aunque su discusión era contra el realismo en la fotografía, en realidad estaba reafirmando la apertura hacia nuevas prácticas dentro de las artes visuales en general, prácticas que ya tenían lugar en las artes subterráneas locales, fuera de los espacios convencionales e institucionales, es decir, en los espacios de fiesta vinculados a la escena que *La PUS* registraba y conformaba.

Siguiendo con los textos de artista, el número 4 (1992) de la revista publicó un artículo de Abraham Cruzvillegas llamado “Desfase”,<sup>199</sup> el cual sería posteriormente incluido en el libro *Round de sombras*.<sup>200</sup> Por su parte, *La PUSmoderna* número 6 (1996) publicó un artículo del artista Luis Felipe Ortega llamado “Daniel Guzmán: retratos para un mundo mejor”;<sup>201</sup> mientras que el número 7 (1996) entregó otro texto de Luis Felipe Ortega “Amigos, tripulantes y pasajeros de viajes espaciales y no espaciales; habitantes de la nada y otros ámbitos tolerantes”. Por último, *La PUS* número 8 (1997) publicó un texto de Rubén Ortiz sobre el Museo Salinas de Vicente Razo, y un ensayo de Guillermo Gómez Peña.

Por otro lado, ahora dentro de la crítica musical realizada por un creador, en el número 2 se publicó un artículo sobre John Cage firmado por el compositor Manuel Rocha.

### **El fin**

A partir de la publicación del número 5 de *La PUS* (1994-1995) comenzó a haber problemas dentro de la revista. Así lo recapitula Villarreal en un texto escrito originalmente en 1995 y que incluiría en su compilación de ensayos de 2009: “*La PUS*, con un consejo editorial que parecía gotas de agua y aceite, dejó de ser un proyecto viable y falleció de hastío y agotamiento después del quinto número en enero de 1995”.<sup>202</sup>

Sin embargo, todavía saldrían tres números más de la revista por dos años, hasta 1997. Las razones de Villarreal para cancelar el proyecto fueron sus diferencias con el codirector Sánchez Lira, los conflictos en la distribución que no logró nunca resolver por completo, la

---

<sup>199</sup> *La PUSmoderna*, 4 (primavera 1992), México, pp.104-105

<sup>200</sup> Cruzvillegas, Abraham, *Round de sombra*, México, CNCA, 2006, p.15

<sup>201</sup> *La PUSmoderna*, 6 (verano 1996), México, Pp.14-15.

<sup>202</sup> Villarreal, Rogelio, *Sensacional de contracultura*, Ediciones Sin Nombre, México, 2009, p.72.

falta de presupuesto, la tardanza de pago de los anunciantes y algunos problemas de salud. Todo esto le llevó a tomar la decisión de cerrar la revista definitivamente y dedicarse a colaborar con una nueva revista, *Complot*. ¿Hacia dónde debía haber crecido *La PUS*? En 2013 Villarreal reconsideraba: “Siempre pensé que la calidad de la revista permitía que nos convirtiéramos en una *Rolling Stone* o como la francesa *Actuel*, que lograron alcanzar una gran distribución y comercialización sin dejar de ser independientes; pero nosotros éramos inexpertos, nunca se nos ocurrió, por ejemplo, crear un departamento comercial que se hiciera cargo de conseguir publicidad”.<sup>203</sup>

### **Capítulo 5. *La PUS* como espacio expositivo (las revistas de artista y las revistas *underground* estadounidenses)**

En este capítulo compararemos a *La PUSmoderna* con las revistas de artista, así como con las publicaciones de la prensa *underground* de la contracultura estadounidense de los sesenta, con la idea de explorar sus coincidencias y sus diferencias.

Como ya comentamos, *La PUS* no se inscribió en la tradición de las revistas de artista, inaugurada en la década de los sesenta por las publicaciones de Geroge Maciunas en Fluxus, o revistas como *Semina* de Wallace Berman (1955-1974), *dè-coll/age* de Wolf Vostell (1962-1969), *Aspen* de Phyllis Johnson (1965?) o *S.M.S.* de William Copley (1968), a pesar de que en México existía una tradición equivalente con antecedentes como el de Felipe Ehrenberg, o de experiencias como *Lacre* y *Paso de Peatones*. Incluso a finales de los ochenta había todavía en México revistas de este tipo que, además, estaban cerca de la escena roquera, por ejemplo, la ya mencionada revista-objeto *Fobia* (que no tenía nada que ver con el grupo de rock del mismo nombre). Esta ofrecía *monos, neográficas, textos y humor*, y la editaba un colectivo de Tamaulipas, cercanos a la escena de rock experimental de ese estado. Cada ejemplar se entregaba en una caja que contenía a su vez bolsas de papel estraza que guardaban las colaboraciones y la gráfica.

La tradición estadounidense de revista de artista implicaba asumir a la revista bidimensional como un soporte para la experimentación, ya fuera convirtiéndola en un espacio tridimensional o bien, explorando sobre la superficie bidimensional a la manera de Robert Smithson, quien realizaba aproximaciones al lenguaje poco ortodoxas, reivindicando ideas

---

<sup>203</sup> Comunicación personal de Rogelio Villarreal con José Luis Paredes, 3 de abril 2013.



como “lenguaje para ver y/o cosas para leer”, así como la noción de “material escultural” para referirse al lenguaje que él entendía como “algo construido, no escrito”.<sup>204</sup> Desde luego que *La PUS* no transgredió de esta manera el lenguaje escrito.

*La PUS* tampoco fue una revista-espacial, a la manera de la revista *Aspen: Magazine in a box* (1965 1971).<sup>205</sup> Recordemos que Gwen Allen, autora del libro *Artist’ Magazines. An alternative Space for Art*, relata cómo la revista entendida como un objeto doblado y bidimensional, se transformó con *Aspen* en un espacio expositivo-tridimensional.<sup>206</sup> Según nos cuenta esta autora, *Aspen* fue fundada por la periodista y editora Phyllis Glick, (también conocida como Phyllis Johnson), quien la pensó originalmente como una publicación tridimensional dentro de una caja de cartón, empacando dentro de ella todo tipo de contenidos des encuadrados, incluyendo discos flexibles, películas, suvenires y otros objetos como borradores, piedras, semillas de flores silvestres, muestras de té, un libreto de ópera, viejos periódicos y rompecabezas.

Comparada con *Aspen*, *La PUSmoderna* nunca superó su carácter bidimensional ni su diseño estático. Lo más cerca que llegó *La PUS* a este tipo de revistas conceptuales fue incluir un cubo para armar diseñado por Roberto Escobar.<sup>207</sup> En otras palabras, *La PUS* fue formalmente innovadora sólo si se compara con las revistas mexicanas convencionales de aquella época, y eso sólo por su intencionalidad corrosiva, atrevida, bohemia, exaltadora de su propia precariedad.<sup>208</sup>

En consecuencia, si bien *La PUSmoderna* no experimentó con su propio soporte, sí registró la experimentación que tuvo lugar dentro de las escenas y disciplinas que documentó. Escenas que compartían espacios sociales, informales o heterodoxos, donde cada ámbito disciplinario se familiarizaba con los otros, recorriendo galerías domésticas, bares, centros nocturnos de baja estofa, exposiciones ocasionales, conciertos de rock y, desde luego, el Bar Nueve, que fue una extensión tridimensional de la revista.

---

<sup>204</sup> Cf. Allen, Gwen, *Artists’ Magazines. An Alternative Space for Art*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2011, p.71.

<sup>205</sup> Cf. Allen, Gwen, *Artists’ Magazines. An Alternative Space for Art*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2011, p.9.

<sup>206</sup> “*Aspen* suggest, in ways that resonate powerfully [...] the transformation of the magazine from a two-dimensional bound object, into a three-dimensional exhibition space”; cf. Allen, Gwen, *Artists’ Magazines. An Alternative Space for Art*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2011, p.9.

<sup>207</sup> Villarreal refiere que fue en *La PUSmoderna* número 1. Comunicación personal de Rogelio Villarreal con José Luis Paredes, 3 de marzo, 2013.

<sup>208</sup> Sin caer en las fotocopias engrapadas de los fanzines mexicanos a la sazón.

Incluso más: *La PUSmoderna* no sólo reflejó las escenas subterráneas sino que fue parte de las mismas. Sus páginas registraron y al mismo tiempo ayudaron a conformar y visibilizar a las escenas subterráneas en vías de construir sus propios circuitos, proceso que les conduciría a inscribirse en dinámicas de mercado estratificado, incluso de carácter global: festivales de rock, ferias de arte, festivales de cine, galerías comerciales internacionalizadas, etcétera.

Dicho de otra forma, *La PUS* sí se constituyó como una revista que, ante la carencia de espacios de exhibición y escenificación en México, creó contexto y ambiente, además de que diseminó nuevas expresiones hacia círculos nuevos, más allá del mero gueto de cada ámbito o disciplina subterránea, convirtiéndose así en “un metafórico terreno extendido para el encuentro”,<sup>209</sup> a semejanza de las revistas conceptuales o de artista que describe Allen en su libro. De acuerdo con Gwen Allen, las revistas de artista surgen a mediados de los sesenta con *Aspen* y, a partir de entonces, se prolongan hasta los años noventa, yendo de la mano con la evolución de la noción de espacio alternativo, ya que, para el arte conceptual, el término “alternativo” mismo condujo hacia la noción de la “página impresa bidimensional” como sustituto del espacio expositivo; es decir, como “un corolario del interior arquitectónico de una galería o museo”.<sup>210</sup> Desde esta óptica, es congruente no desvincular a la revista *La PUSmoderna* del Bar Nueve, ya que cada jueves se convertía en un espacio real, “desplegable” de la revista, a la manera de una “revista espacial”. En palabras de Allen, podríamos decir que *La PUS* también fue dos espacios de encuentro, uno metafórico y otro arquitectónico; en ambos confluían artistas emergentes que terminarían por definir las prácticas artísticas y de producción cultural de las siguientes décadas.

Cuando Gwen Allen reseña la revista conceptual de poesía mimeografiada *0 to 9*, afirma que este tipo de publicaciones “estaban tan profundamente entrelazadas con los espacios auténticos en los que los poetas interactuaban y socializaban que, en un sentido real, las revistas documentaban esos espacios tanto como ayudaron a producirlos”.<sup>211</sup> Podemos comparar esta aseveración con el caso mexicano, ya que muchos artistas, músicos, cineastas, directores de teatro o críticos de arte que asistían al Bar Nueve a *reventar*, también colaboraban con la revista, como ya vimos. Por su parte, en un juego de espejos, la revista

---

<sup>209</sup> Allen, Gwen, *Artists' Magazines. An Alternative Space for Art*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2011, p.72.

<sup>210</sup> Allen, Gwen, *Artists' Magazines. An Alternative Space for Art*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2011, p.7.

<sup>211</sup> Allen, Gwen, *Artists' Magazines. An Alternative Space for Art*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2011, p.73

documentaba las noches del Nueve mediante fotografías que llevaban humorísticos pies de foto.

Si *La PUSmoderna* no experimentó con el soporte con miras a convertirlo en una extensión de la galería, ni buscó llevar un objeto bidimensional encuadrado hacia un espacio tridimensional de exhibición, como fue el caso de la revista *Aspen*,<sup>212</sup> sí impulsó los objetivos prácticos e ideológicos de los espacios alternativos, entendidos por Allen como *otros* espacios de exhibición, no lucrativos y administrados por artistas, en la medida en que “las revistas desafiaban las instituciones y las economías del *mainstream* artístico, al apoyar nuevas formas experimentales de arte fuera del sistema comercial de galerías”.<sup>213</sup>

Insistimos, si el inmueble del Bar Nueve fue un espacio físico donde confluyeron escenas, generaciones, clases sociales, distintas disciplinas artísticas, creadores diversos —todavía desconocidos, pero también otros ya famosos—, así como personas de distintas preferencias sexuales, dicho espacio representó, en paralelo, la contraparte de ese otro sitio que fue también vértice de múltiples comunidades culturales de la época, la revista *La Regla Rota* primero, y *La PUSmoderna* después. Porque la virtud del Nueve y de las revistas de Rogelio y Mongo radicó en su capacidad para hacer confluír lo mejor o más vital de lo que sucedía fuera de los canales preestablecidos de ejercicio cultural de aquel momento, siendo ellos mismos, Villarreal y Sánchez Lira, unos pequeños promotores culturales independientes vinculados directamente con las escenas que convocaban. De esto sí tenían conciencia, de ahí la constante invitación extendida incluso a personalidades de generaciones anteriores, como List Arzubide, a Gurrola o a Monsiváis, para asistir a sus fiestas o publicar en sus páginas. Al mismo tiempo, si bien el núcleo era una comunidad de clase media, estas escenas se inclinaban, como ya vimos, hacia campos culturales propios de las clases bajas, en sectores que habían emergido durante los ochenta, como los punks de barrio y “los chavos banda”, agentes que expandieron la noción de lo popular en nuestro país, ya no como figura ornamental de la retórica ilustrada, sino reconocidos como un conjunto de sujetos activos, con voz propia.<sup>214</sup> Esto en un momento en el que, por lo demás, se daba una gran eclosión de muchos otros agentes culturales, grupos, propuestas e individuos creativos a lo largo del país.

---

<sup>212</sup> “Artists did not merely use *Aspen* to document and distribute their work; they also explored the magazine as a temporal, interactive medium” Allen, Gwen, *Artists’ Magazines. An Alternative Space for Art*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2011, p.9.

<sup>213</sup> Allen, Gwen, *Artists’ Magazines. An Alternative Space for Art*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2011, p.7.

<sup>214</sup> Los criterios para entrar al Bar Nueve no eran tan exclusivos como en otras discotecas, aunque también es cierto que los guardias de la discoteca sí eran bastante violentos, ya que conjuraban cualquier impertinencia a golpes (de hecho, los mismos meseros cumplían funciones de seguridad con bastante prepotencia).

Allen destaca otra característica de las revistas de artista extranjeras, y es el hecho de que estas se definían en contra de los medios de comunicación convencional, tanto en la forma como en el contenido, especialmente en relación con los medios culturales, pero sobre todo porque, según escribe Gwen Allen, “no eran secundarias o suplementarias a otro tipo de espacios alternativos e instituciones sino que se hallaban profundamente entrelazadas con las nuevas economías culturales que dichas instituciones ayudaron a dar origen”.<sup>215</sup> Además, afirma, las revistas de artista no seguían criterios lucrativos, sino culturales, artísticos, sociales y políticos.<sup>216</sup> Por lo mismo, estas revistas insistían en echar mano de condiciones y criterios diferentes para evaluar el arte. Evidentemente *La PUSmoderna* compartía todas estas perspectivas descritas por Allen.

### **La prensa *underground* estadounidense**

Estas características de las revistas de artista descritas por Gwen Allen eran comunes también a las revistas estadounidenses *underground* de los años 60-70. De hecho, según Allen, las revistas *underground* sirvieron de modelo para las revistas de artista<sup>217</sup>. En efecto, a diferencia de las flamantes revistas del *mainstream* cultural estadounidense, hechas con materiales caros, las revistas de artista al igual que las *underground* o contraculturales estadounidenses, utilizaban formatos nada pretenciosos como el mimeógrafo o el papel periódico: “casi siempre sin dinero, ellas se apoyaban en becas, publicidad exigua, e ingresos por suscripciones, además de trabajo intelectual de sus editores y colaboradores frecuentemente no retribuido”.<sup>218</sup>

*Los Angeles Free Press*, fue de las primeras publicaciones *underground* en los sesenta. En esa época, según escribe Abe Peck, los periódicos *mainstream* (establecidos) presentaban noticias sobre crímenes, reseñas de arte, así como el cómic de *Dick Tracy*, por ejemplo. En cambio, las publicaciones *underground* publicaban noticias sobre manifestaciones, reseñas de rock y cómics como *The Fabulous Furry Freak Brothers*, protagonizado por tres amigables *pachecos* (*heads* en el texto original) que, por sus desenfrenos, bien podrían haber sido arrestados por el mismo Dick Tracy de la prensa convencional. A pesar de que la prensa *underground* criticaba la economía monetaria, estos diarios publicaban anuncios de papeles para liar

---

<sup>215</sup> Allen, Gwen, *Artists' Magazines. An Alternative Space for Art*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2011, p.7.

<sup>216</sup> Allen, Gwen, *Artists' Magazines. An Alternative Space for Art*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2011, p.8.

<sup>217</sup> Allen, Gwen, *Artists' Magazines. An Alternative Space for Art*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2011, p.7.

<sup>218</sup> Allen, Gwen, *Artists' Magazines. An Alternative Space for Art*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2011, p.8.

cigarros, publicidad de discos LP's y de pantalones de mezclilla. Según describe Abe Peck, los reporteros de los periódicos establecidos llevaban credenciales de prensa expedidas por la policía para identificarse, mientras que los diarios *underground* debían imprimir tarjetas de prensa falsas para proteger a sus reporteros durante las manifestaciones.<sup>219</sup> Por último, de acuerdo siempre con Peck, los contenidos de la prensa *underground* incluían chistes internos, documentaban las relaciones entre los colaboradores y editores, así como las diferencias de opinión entre ellos, a partir de las cuales se disolvían amistades, se cambiaban colaboradores o editores.<sup>220</sup> Características que también compartía *La PUSmoderna*.

## **Capítulo 6. Posmodernidad y neomexicanismo, aproximaciones a las corrientes filosóficas que marcaron el surgimiento de la revista.**

### ***La PUSmoderna* o la posmodernidad neomexicanista**

Pero volvamos al origen de *La PUSmoderna* (1989). Eran los días de la posmodernidad, no sólo como filosofía sino también como una impostada versión *fashion* local, asumida como sabor de moda o color de temporada.<sup>221</sup> De ahí que la revista *La PUSmoderna* se desmarcara, desde su nombre, respecto de la moda posmoderna y, en cambio, se ubicara en la calle mexicana como escenario de una sempiterna “posmodernidad”, es decir, de una modernidad paradójica,<sup>222</sup> tan heterodoxa como contradictoria, no canónica y, como tal, siempre difícil de asir desde los códigos metropolitanos.

A la frivolidad “posmo”, como desplante chic, *La Pus* oponía la irritada frivolidad como una forma de crítica cultural. Es decir, asumía una posmodernidad de jerarquías invertidas, inclinada por lo marginal,<sup>223</sup> proclive incluso hacia lo purulento, lo estigmatizado, regodeándose también en el habla callejera. Seguramente este desmarcaje del glamour de la

---

<sup>219</sup> Cf. Peck, Abe, *Uncovering the sixties. The life and times of the underground press*, Citadel Underground/Citadel Press Book/Carol Publishing Group, New York, 1991, pp. xiv-xv.

<sup>220</sup> Allen, Gwen, *Artists' Magazines. An Alternative Space for Art*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2011, p.8.

<sup>221</sup> En un texto escrito en 1987, Olivier Debrouse parece coincidir también en este enfoque: “Existe efectivamente en México una tendencia equivalente al posmodernismo norteamericano: aparentemente relacionada, tiene fundamentos substancialmente distintos -casi diría incomparables. De ahí la reticencia a emplear el término importado.” Debrouse, Olivier, “Un Pos modernismo en México”, *México en el Arte*, 16 (primavera 1987) < <http://www.arte-mexico.com/critica/od102.htm>>.

<sup>222</sup> En el sentido en que Marshall Berman caracterizaba la modernidad, cf. Berman, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Siglo XXI editores, México, 1988.

<sup>223</sup> Nuevamente cercano a las posturas de Marshall Berman. *La PUSmoderna*, al ser una revista abierta, planteaba posturas entremezcladas provenientes de la diversidad de matices de la escena subterránea del momento en torno a estética, política, estilos de vida radicales, nociones de autenticidad, así como el probable autosegregacionismo respecto a los sistemas de arte y cultura establecidos, desde posiciones triviales y desinformadas como la de Ciro Basilia —*La PUSmoderna*, 2 (enero-febrero 1990), México, p.12—, hasta la de gente más estructurada como Rubén Ortiz, quien dejó sus reflexiones sobre la posmodernidad en varios artículos en diversos medios.

posmodernidad importada resultó un gesto todavía más posmoderno.

En la editorial “Un rostro sin espinillas es como un cielo sin estrellas”,<sup>224</sup> la revista buscó justificar el nombre de *La PUSmoderna*. De acuerdo a esa editorial, la *pus*, en minúsculas, es la representación de los fluidos internos, ocultos, subterráneos, sucios: “lo que no fluye se pudre”.<sup>225</sup> La *pus* representaba “la contradicción” como estado primigenio y crítico. La otra acepción del vocablo *pus* remitía al habla callejera, como sustituto del *pues*; es decir, aludía al campo semántico propio del territorio de lo antiacadémico, reivindicando la lengua viva, el lenguaje abierto: “Con el *pus* se pregunta o se abren puntos suspensivos [...] Y con el *pus* también se responde.”<sup>226</sup>

### **Posmo chic o posmodernidad purulenta**

¿Cómo se enmarcaban estos postulados dentro de la posmodernidad del momento global y local?

Inevitablemente hija de los tiempos posmodernos, al fin y al cabo *La PUS* y su escena optaron por invertir las jerarquías estéticas, éticas e intelectuales: la irrupción del mal gusto, la disolución de las fronteras entre alta y baja cultura, la yuxtaposición de los tiempos históricos, el descenso en el predominio de las metrópolis (v.g. Nueva York o Londres) como referente canónico de las corrientes artísticas y musicales, la vinculación con el planeta a través de la economía informal en esos días previos a Internet; la tendencia consciente o no — reivindicativa o no— de la autogestión como crítica pragmática, de facto, contra la política cultural asistencialista y clientelar del Estado mexicano (de partido hegemónico, a la sazón); la sincronidad de las visiones del mundo (varias subculturas, estéticas y clases sociales confluyentes). Como se ve, puros lugares comunes para estos días.

En un texto escrito en 1987, Olivier Debroise reflexionó sobre el posmodernismo, el cual considera como una reacción a la institucionalización neoacadémica de las vanguardias:

---

<sup>224</sup> Paredes Pacho, “Un rostro sin espinillas es como un cielo sin estrellas”, *La PUSmoderna*, 3 (enero, febrero, marzo, 1991). Acerca de la posmodernidad, el tema fue tratado por la revista en distintas ocasiones con desiguales resultados. Por otro lado, *La PUSmoderna*, 2 (enero febrero 1990), publicó el artículo “Posmodernismo, un glosario nuevo”, de Simon Reynolds, traducido por el corresponsal de la revista en Londres, Mauricio Hernández.

<sup>225</sup> *La PUSmoderna*, 3 (enero-febrero-marzo de 1991), México, p.2

<sup>226</sup> *La PUSmoderna*, 3 (enero-febrero-marzo de 1991), México, p.2

Se inicia en la revalidación de objetos de civilización considerados antes como antiestéticos (y contraculturales) desde el punto de vista de una alta cultura en oposición frontal a las "culturas populares" (que prefiero llamar "culturas de lo cotidiano").<sup>227</sup>

A continuación, Debroise citaba a Frederic Jameson, quien consideraba que los posmodernistas se sentían fascinados por el *schlock* y el *kitsch* y, en general, por "todos estos materiales que los posmodernistas no se limitan a «citar» como lo habrían hecho un Joyce o un Mahler, sino que incorporan a su propia sustancia". Más adelante, el texto de Debroise, escrito en 1987, enumera algunos rasgos del posmodernismo mexicano, que simplemente describen la década de los ochenta, es decir, el momento de *La PUS*:

—A partir de 1982, ruptura de los canales que alimentaban a los artistas (las revistas y los libros de arte se vuelven inaccesibles: las ineludibles visitas a los grandes museos de Europa y Estados Unidos se vuelven imposibles, etcétera).

—Ruptura paralela de ciertos mecanismos de difusión que se perfilaban a finales de los setenta (ampliación del mercado local del arte, posibilidad de exponer en el extranjero).

—Pérdida paulatina e irreversible de la confianza ciega en la "modernidad" como camino único, que se inicia a partir de 1968 y culmina a mediados de los ochenta,

—Pérdida paralela de la confianza en las posibilidades alternativas (la Revolución Cubana, la izquierda monolítica, etc.).

—Pérdida de credibilidad en las instituciones y su contraparte (particularmente sensible desde los sismos de 1985), construcción de una sociedad civil (con su repercusión en el terreno de la producción estética: la elaboración de un arte más "cotidiano").

—Reducida movilidad social (producto de las reducciones presupuestales. Tanto a nivel nacional como a nivel individual: ¿quién se puede dedicar al arte en tiempo de crisis, sino los que tienen de alguna manera entradas financieras aseguradas, sean becas familiares —los más jóvenes— o un mercado ya configurado?

---

<sup>227</sup> Debroise, Olivier, "Un Pos modernismo en México", *México en el Arte*, 16 (primavera 1987) < <http://www.arte-mexico.com/critica/od102.htm>>

-La obligación, ante esa repentina “competencia” de producir obras de una calidad pictórica incrementada y con un sentido más *evidente*.<sup>228</sup>

### La sexualidad y el kitsch

Olivier Debroise fue coeditor del catálogo de *La Era de la discrepancia*, en donde asocia el neomexicanismo con la sexualidad: “la proclamación de una estética localizada en un espacio limítrofe de la cultura y la sexualidad, entre dos clichés de la alta y la baja cultura y de la masculinidad y feminidad. De ahí la importancia que el comentario irónico de la simbología nacional tuvo en la proclamación de la cultura gay local”.<sup>229</sup>

Por su parte, Osvaldo Sánchez relaciona al neomexicanismo con la representación del cuerpo y, en un texto escrito en 2000, lo caracteriza como una expropiación de la noción del cuerpo hasta entonces referida a lo nacional. La representación unívoca del cuerpo por la iconografía nacionalista oficial, canon de una masculinidad sobreexpuesta, es revisada críticamente, o incluso pervertida, en cuanto alegoría nacional: “La apropiación deliberada de este cuerpo simbólico por parte del neomexicanismo, propició hacer explícito en lo político el discurso del cuerpo como portador de la identidad individual [...] ahora como cuerpo propio, autolegitimado, en la trama del discurso público”.<sup>230</sup>

A su vez, en su artículo *El dandy kitsch*,<sup>231</sup> Olivier Debroise reconstruía al personaje Adolfotógrafo, que, como ya hemos visto, fue una figura recurrente tanto en *La PUS* como en las noches del Nueve. Para Debroise Adolfotógrafo oponía lo cotidiano, lo intrascendental, lo chafa y un aspecto deliberadamente mal hecho, ante el prurito formalista de la escuela norteamericana de fotografía introducido a México por Manuel Álvarez Bravo y sus

---

<sup>228</sup> Debroise, Olivier, “Un Pos modernismo en México”, *México en el Arte*, 16 (primavera 1987) <<http://www.arte-mexico.com/critica/od102.htm>>

<sup>229</sup> *La Era de la Discrepancia, arte y cultura visual en México, 1968-1997*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, p. 314.

<sup>230</sup> Osvaldo Sánchez, “El cuerpo de la nación. El neomexicanismo: la pulsión homosexual y la desnacionalización”, *Curare*, 17 (enero-junio de 2000), pp.138-139. “El neomexicanismo fue un equivalente sincrónico, con muchas similitudes, a otros momentos expresivos que sí ganaron la calidad de movimientos, como la Transvanguardia italiana, el *Bad painting* norteamericano o los llamados Nuevos salvajes alemanes”; cf. Ortega, Josefa, *¿Neomexicanismos? Ficciones identitarias en el México de los ochenta*, catálogo de la exposición en el Museo de Arte Moderno, MAM, México, 2011, p.12.

<sup>231</sup> Debroise, Olivier, “El dandy Kitsch”, en *La Era de la Discrepancia, arte y cultura visual en México, 1968-1997*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2007, p.200



discípulos: “Una especie de fotografía de aficionado pretencioso que, a muchos (casi a todos) les pareció espantosa y a algunos, supermoderna, muy acá, prepunk”.<sup>232</sup>

En concordancia con lo anterior, la estética de *La PUSmoderna* también podría ser considerada feísta, heredera del punk local. ¿No fue el punk de barrio bajo y de las palomillas o bandas de principio de los 80 (v.g. Sex Panchitos, Bandas Unidas Kiss —BUK—) una forma de tropicalización del punk anglosajón?<sup>233</sup>

Debroise describía la obra de Patiño con palabras que podían igualmente describir a *La PUS*: “Sus imágenes de personajes sórdidos, de pintas, de letreros callejeros, de nopales marchitos, de basureros y cadáveres, no eran en realidad muy interesantes ni originales, pero, como **demostración de una actitud, reacción violenta en contra de los lugares comunes y de una cada vez más acentuada tendencia a una poética visual**, a un miserabilismo cursi, fueron expresiones perfectamente situadas en su tiempo”.<sup>234</sup>

Por su parte, Adolfo Patiño también tuvo algo que decir sobre el término neomexicanismo en *La PUSmoderna*. En el número 1 (1989), aparece un artículo suyo titulado “Hartas visiones”, sobre Rubén Ortiz, La Quiñonera y el Salón de los Aztecas, ilustrado con fotos del propio Adolfo Patiño —retratando a Rubén Ortiz delante de su pintura “Ritos de sangre” (1989) y a Néstor Quiñones frente a “El retorno de la nostalgia” (1989)—.<sup>235</sup> En este texto, Patiño celebra a Rubén Ortiz, a quien considera “el más inteligente de la plástica nueva [...] Podría decir que tiene, incluso, referencias de la escuela mexicana de pintura”. Más adelante, Patiño cuestiona a Teresa del Conde por caracterizar el trabajo de las artistas Georgina Quintana, Rocío Maldonado y Mónica Castillo como neomexicanista de una manera, para Patiño, equivocada: “Creo, más que nada, que hay que buscar nuevos términos, en vez de neomexicanismo puede hablarse de una revaloración de las raíces culturales,

---

<sup>232</sup> *La Era de la Discrepancia, arte y cultura visual en México, 1968-1997*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, p. 201.

<sup>233</sup> Si bien los primeros grupos con sonido y actitud punk fueron Dangerous Rithm y Size (con Walter Schmidt e Illy Bleeding), la escena de largo aliento más significativa se formó cuando el movimiento arraigó en el barrio bajo. El barrio pionero del punk fue San Felipe de Jesús, con Rebel d Punk (1978), y posteriormente con Masacre 68, Smog y Desorden Público. Por lo demás, me parece sumamente importante que la relación de la escena punk de barrio con el Bar Nueve esté testimoniada: “Y vinimos una noche al Bar Nueve en la Zona Rosa y en ese momentocaba el Size con Illy Bliding, un tipo ya grande de edad, pero que nos sacaba de onda, la neta, nunca pensamos que a la gente grande también le gustara el punk. Nosotros éramos chavillos de 14 o 16 años y la banda llegó al bar y había puros burgueses”. Testimonio de El Podrido, de ciudad Nezahualcóyotl, en Arteaga Castro Pozo, Maritza, *Por los territorios del rock, identidades juveniles y rock mexicano*, Centro de Investigación y Estudios sobre Juventud/CONACULTA/DGCP, México, 1998, p.157.

<sup>234</sup> Debroise, Olivier “El dandy kitsch”, en *La Era de la Discrepancia, arte y cultura visual en México, 1968-1997*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, p. 201. Subrallado por quien esto escribe.

<sup>235</sup> *La PUSmoderna*, 1 (noviembre-diciembre 1989), México, p.64.

fundamentalmente la intención de tomar referencias de la escuela mexicana de pintura, de los años 20, del muralismo y los intimistas, Abraham Ángel, María Izquierdo, Frida Kahlo, el Corcito. Incluso yo, como artista, los he retomado, pero con la intención de trascenderlos, ironizarlos, recontextualizarlos y a final de cuentas crear una obra propia”. Líneas más adelante, Patiño afirmaba que fue Rubén Ortiz quien empezó a llamar la atención sobre el trabajo de los talentosos pintores que trabajaban en La Quiñonera. Según Patiño, Ortiz “se puso a promover ese lugar que derivó en un gran estudio, donde los artistas tienen un espacio y, sobre todo, un sentido crítico constructivo que se dio en algunos, como en los gemelos Quiñones y en Rubén mismo, y en otro nivel en Diego Toledo [...]”. Por último, Patiño aclaraba que “dentro de la bola hay unos pocos que tienen valía: los Quiñones a la cabeza y Rubén Ortiz como el líder intelectual (o espiritual)”.<sup>236</sup>

Volviendo al citado texto de 1987 de Olivier Debrouse, éste consideraba a Adolfo Patiño como pionero del neomexicanismo, dentro del cual incluía a Germán Venegas, Reynaldo Velásquez, Nahum B. Zenil, Reynaldo Velásquez, Ricardo Anguía, Rocío Maldonado, Lucía Maya, Helio Montiel, Alejandro Colunga, Alejandro Arango, Javier de la Garza, Julio Galán, Enrique Guzmán, Marisa Lara y Javier Guerrero; pero también mencionaba a otros artistas más cercanos a *La PUS*, sin mencionar a la revista:

Eloy Tarcisio rinde homenaje al nopal y al maíz en cuadros—montajes que se derivan al arte conceptual; el más joven, Rubén Ortiz Torres, pinta sobre manteles de plástico floreados, bodegones de colores extravagantes. Carla Rippey y Esteban Azamar, buscan en el pasado inmediato, en la fotografías de los álbumes de familia, elementos que los caracterizan, una suerte de identidad inaprehensible.<sup>237</sup>

Sumamente sexualizada, incluso a extremos provocativos, exaltadora del cuerpo como territorio político pero también de representación artística (recordemos que en México el performance era una escena en ascenso a la sazón), *La PUSmoderna* era participe en alguna medida de la iconografía neomexicanista, aunque habría que agregar que, como fuente de

---

<sup>236</sup> *La PUSmoderna*, 1 (noviembre-diciembre 1989), México, p.64. Desde luego a los hermanos Quiñones no les gustó que consideraran a Rubén Ortiz como su líder, por lo que en el siguiente número de *La PUS* enviaron una carta diciendo que en la Quiñonera no había líderes; cf. *La PUSmoderna*, 2 (enero -febrero 1990), p.75.

<sup>237</sup> Debrouse, Olivier, “Un Pos modernismo en México”, *México en el Arte*, 16 (primavera 1987) <<http://www.arte-mexico.com/critica/od102.htm>>

localismos, la experiencia de la ciudad fue central, tanto en la literatura del realismo sucio defendido por Guillermo Fadanelli, como en las búsquedas de artistas como Rubén Ortiz (interesado por las ruinas de la modernidad metropolitana y, más tarde, por el cholismo de la frontera posterior a los panchitos) o bien, en el trabajo de Abraham Cruzvillegas (con su primigenia caricatura de post estridentista).

En la portada del número 4 de *La PUSmoderna* (1992) vemos la pintura “Hotel Paraíso”, de Ahumada, con sus clásicos ángeles noctívagos flotando elusivamente entre arrabales o callejones. En una perspectiva a contrapicada aparece un ángel ataviado con pantimedias a punto de entrar por la ventana abierta de un lúgubre hotel de quinta, mientras el viento agita una cortina verde que sale de una habitación. Esta es la ciudad ordinaria de la generación de *La PUSmoderna*. Si abrimos la revista, encontramos que la ilustración en la segunda de forros también es de Ahumada: un dibujo de un Juan Diego con su ayate estampado por la aparición de Marilyn Monroe, realizado con su consabido estilo “mal-hechista”, donde su grafito apela a la inmediatez de la cultura callejera o al estilo de los rotulistas mexicanos.

Aquí se transgreden los símbolos más tradicionalistas mediante la “aparición” del cosmopolitanismo pop. Lo mismo podemos decir del dibujo “feísta” de la ilustración en la página uno, realizada así mismo por Ahumada: una mujer se quita el sostén dejando ver un pecho desnudo pero también un corazón que remite al fervor por lo sagrado ¿o simplemente a un fiambre?: el erotismo barriobajero contamina el canon religioso —entrecruzamientos inevitables en esa ciudad de los ochenta y noventa.

¿Neomexicanismos o localismos? También los grupos de rock que desfilaron por las páginas de la revista y por el escenario del Nueve incorporaron críticamente, o a veces involuntariamente, elementos localistas a su poética: Botellita de Jerez con su estética pastiche —el guacarrock— (que surge en 1983);<sup>238</sup> Maldita Vecindad (1985) con su reivindicación del pachuco;<sup>239</sup> el mestizaje de Café Tacvba (1989);<sup>240</sup> Café de Nadie (circa

---

<sup>238</sup> Cf. Roura, Víctor, “Aguacates Rock’n’Roll y una Botellita de Jerez”, *La Regla Rota*, 2 (verano 1984), México, p.15.

<sup>239</sup> Cf. *La PUSmoderna*, 1, (noviembre-diciembre 1989), México, pp.18-30.

<sup>240</sup> Cf. *La PUSmoderna*, 2 (enero-febrero 1990), México, p.9.



Portada, *La PUSmoderna 4*, 1984-1985



Marilyn, Manuel Ahumada

Manuel Ahumada "Marilyn", *La PUSmoderna* 4, 1992

# LA PUSmodERna

revista de rock, crítica, cultura y humor

Núm. 4 - PRIMAVERA-92  
**Portada:** Manuel Ahumada,  
**Hotel Paraíso**

**Editor:** Víctor del Real  
**Director:** Rogelio Villarreal  
**Consejo editorial:** Ramón Sánchez Lira (Mongo), Naief Yehya, Pepe Paredes Pachó y Rolando Ortega (Roco)

**Fotografía:** Emilio Willy Segovia, Gabriela González, Enrique Cantú, Enrique Cava, Lore Manrique, Greta de León, Gory, Karina Morales, Víctor Mariña, Rodolfo Valtierra/Cuartoscuro y Lupita Miranda

**Logotipo:** Onix Acevedo

**Corresponsales**

**Tijuana:** Octavio Hernández  
**Mérida:** David Sierra  
**Guadalajara:** Paco Navarrete, Paco Barreda y Cuauhtémoc García

**Monterrey:** Chucho, Marco y Tavitás (de Fobia)

**Zacatecas:** Juan Antonio Sánchez

**La Habana:** Gerardo Mosquera

**San Diego-Nueva York:** Guillermo Gómez Peña, Marco Vinicio González y Coco Fusco

**Los Angeles:** Rubén Martínez y Jesús Guerra

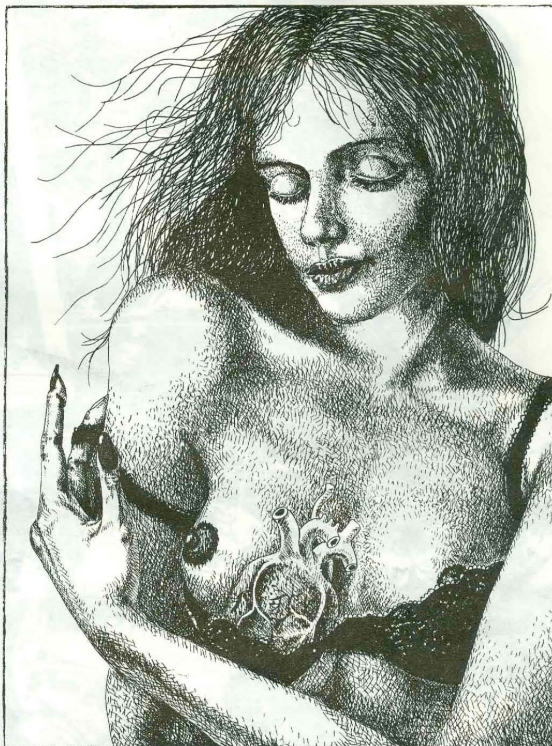
**Fresno-San Francisco:** Elena Rodrigo y Miguel Guerrero

**Londres:** Mauricio Hernández y David Swift

**Servicios tipográficos y de diagramación:** Marco Antonio Salazar (Shartman & Bronstein, S.A. Tel. 588 0773)

**Distribución en el D.F.:** Julio Ulloa (Diagonal's S.A. Tel. 574 0715)

**Correspondencia:** Orizaba 13-1, Col. Roma, C.P. 06700, México, D.F. Tel. 514 25 64



Manuel Ahumada (grabado)



## ¡Milagro, apareció!

En efecto, amiguitos, sale el número 4 de **La Pus** en medio de un ambiente desfavorable para las revistas independientes: por una parte, las instancias culturales oficiales aún regatean los escasos recursos destinados a este tipo de publicaciones (el monto de las becas está lejos de cubrir los múltiples aspectos de la producción, sin embargo, se dispensan cantidades millonarias para eventos y festivales culturales, inserciones pagadas y publicaciones tan lujosas como casi innecesarias); por la otra, la mezquina y míope iniciativa privada que padecemos no apuesta por proyectos como el que tienes en tus manos (¿pero qué tal los de la cultura *nice*?). Pero gracias al público y a los buenos amigos y colaboradores hemos podido mantenernos, aun con una distribución y un tiraje insuficientes, y con la eterna colgazón que ya nos caracteriza. Por eso no dejamos de replantearnos la necesidad de apelar a la solidaridad de los lectores y de insistir en la búsqueda de recursos en otros lugares y por otros medios (caiga quien caiga). Mientras tanto, confiamos (pero no mucho) en que **La Pus**, aun con su modesta y molesta presencia, pueda enraizar por lo menos en un sector del público menos conforme y convencional. Ora.

Otra vez **La Pus** expresa su gratitud a Olivier Debroise (y Curare, A.C.), Adolfo Patiño (y La Agencia, A.C.), Diana Torres, Carlos Jaurena, Carolina Castro, Arturo Piñones, Edgar Clément, Ricardo Peláez, Manuel García Cano, Antonio Sacristán, Felipe Ehrenberg, Rocio Zamora (y los de U.X. Onodanza), Pedro Meyer, Dr. Gerardo Estrada (del Programa Cultural de las Fronteras), Lalo Barajas (y los de LUCO), Arturo Rodríguez Dering, Oscar Ratto, José María Espinosa, Carla Rippey, Rocio Caballero, Carlos Martínez Pennería, Carlos López, Agustín Castro López (y el Taller de Pintura de Acapozalco), Ricardo Anguía, Marcos y Bela Liranes, Magali Lara, Graciela Iturbide, Gabriel Macotela, Elizabeth Romero, Teresa Camino, Elena...

**Manuel Ahumada, La PUSmoderna 4, 1992**

1988) aludiendo a la única vanguardia local;<sup>241</sup> Santa Sabina (1988) tributando a la emblemática chamana de la era de acuario: María Sabina;<sup>242</sup> el grupo de blues Real de Catorce (1985) celebrando al peyote; el punk barriobajero de Masacre 68 (circa 1987) aludiendo con su nombre no al “folclore”, pero sí a la sangrienta represión del movimiento estudiantil; Jaime López como el *crooner* del arrabal chilango de mirada nortea; <sup>243</sup> el *new wave* tropical de Las Insólitas Imágenes de Aurora;<sup>244</sup> el rock gay de María Bonita; el humor tapatío de El Personal... La fuerza de los localismos era tal que Naief Yehya utiliza el término “movimiento mexicanista” para referirse a estas tendencias dentro del rock.<sup>245</sup>

Pero no todo eran localismos sonoros. El propio Yehya prefería otro tipo de música, como el ruidismo experimental de Oxomaxoma. Y entre los grupos que aparecen en las páginas de *La PUS*, también podemos mencionar a Simples Mortales (circa 1987) con su ensamble a go gó, que renegaba de lo que ellos llamaban “tropicalismos”.<sup>246</sup> Es decir, tanto en la revista como en el escenario del Nueve participaron artistas visuales y músicos de poéticas que se saldrían de la clasificación neomexicanista.

Si pensamos los ochenta desde la revista *La PUSmoderna*, veremos que en sus páginas se cruza el neomexicanismo plástico con otro tipo de expresiones localistas no necesariamente mexicanistas; todas éstas, a mi juicio, producto sobre todo de una manera de experimentar la ciudad, como ya anotamos. Es decir, se trata de una diversidad de escenas culturales y disciplinas artísticas que no podrían ser consideradas neomexicanistas según la caracterización pictórica de Sánchez y Debroise.

Al mismo tiempo, utilizar el término neomexicanista para caracterizar culturalmente al periodo posmoderno mexicano, sería reducirlo al proyecto promovido por unas cuantas galerías comerciales a la manera de una nueva escuela de pintura mexicana, como si hubiera

---

<sup>241</sup> Cf. *La PUSmoderna*, 2 (enero-febrero 1990), México, p.20. Rogelio Villarreal afirma que List Arzubide fue a presentar al grupo de rock Café de Nadie cuando tocó en el Bar Nueve, cf. Villarreal, Rogelio, *Sensacional de contracultura*, Ediciones Sin Nombre, México, 2009, p.133.

<sup>242</sup> Cf. *La PUSmoderna*, 3 (enero-febrero-marzo 1991), México, p. 34.

<sup>243</sup> La canción de “El Mequetrefe” de Jaime López, citada en la revista, es característica del grueso de su trabajo letrístico: “De Tacubaya o de Bucareli,/del mero rumbo, rumbero es./De la Aragón o de la Merced/le viene igual, al fin Mequetrefe”, cf. Nudelman, Pedro, “¡Con ustedes! ¡El máximo, más grandioso, fantástico, maravilloso, inigualable, único, escenario del rock chilango!”, *La Regla Rota*, 4 (primavera de 1987), México, pp.83-84.

<sup>244</sup> Cf. Nudelman, Pedro, “¡Con ustedes! ¡El máximo, más grandioso, fantástico, maravilloso, inigualable, único, escenario del rock chilango!” en *La Regla Rota*, 4 (primavera de 1987), México, pp.80-81.

<sup>245</sup> *La PUSmoderna*, 4 (primavera 1992), México, p.8.

<sup>246</sup> Cf. “¡Ea! Jazz...a go-gó”, en *La PUSmoderna*, 2 (enero-febrero 1990), México, pp. 42-43.

sido un movimiento programático. Incluso Olivier Debroise parece establecer una correspondencia entre el neomexicanismo y el “movimiento” (que reconoce nunca se constituyó como tal, como tampoco el posmodernismo<sup>247</sup>) apadrinado por coleccionistas y algunas galerías vinculadas al “Paralel Proyect”,<sup>248</sup> donde Debroise incluye, además de los artistas ya mencionados, a Magali Lara, Carla Rippey, Javier de la Garza, Esteban Azamar y los jóvenes integrantes de La Quiñonera.<sup>249</sup>

## Rizomas

Es imposible mencionar aquí todos los nombres que aparecen en las páginas de *La PUSmoderna*, o de la gente cercana que asistía al bar. Nombres que conformaban una serie de círculos concéntricos o una red rizomática de personas representativas de diversas comunidades. En sus distintas ediciones, la revista agradece el apoyo de personalidades disímbolas como Juan José Gurrola, Guillermo Gómez Peña (San Diego), CocoFusco (NYC), la galería Sloanne-Racotta, Yanni Pecanins, Gabriel Macotela, Oliver Debroise, Magali Lara, Gerardo Mosquera, Felipe Ehrenberg, o de gente más joven como Eduardo Barajas de La Última Carcajada de la Cumbancha (LUCC), Abraham Cruzvillegas (Avrán), además de muchos otros que ya hemos consignado en páginas anteriores. La lista de gente cercana que les apoyaba, de colaboradores de la revista y de personas consignadas en las crónicas como asistentes al Bar, es inmensa y, a lo largo de este texto, han aparecido sólo algunos.

Lo importante es asentar que en *La PUSmoderna* convivieron artistas que posteriormente pertenecerían a “escenas” diferentes, ya fuera de la pintura tradicional o bien, protagonistas de las nuevas prácticas artísticas y postconceptualismos: dos ámbitos que hoy día algunos consideran como irreconciliables. La curadora Josefa Ortega, abriendo un poco más la connotación del neomexicanismo, señala que “Cierta crítica, reconfortada por la ansiedad de una generación más joven, ha preferido ignorar u opacar los muchos vínculos y aportes que el neomexicanismo abrió a los lenguajes no representacionales y/o postconceptuales, que marcaron con posterioridad a la generación de los noventa en México”. Enfatizando esta

---

<sup>247</sup> Debroise, Olivier, “Un Pos modernismo en México”, *México en el Arte*, 16 (primavera 1987) <<http://www.arte-mexico.com/critica/od102.htm>>

<sup>248</sup> El proyecto fue “diseñado por los propietarios de las galerías OMR, Arte Actual de Monterrey y Galería de Arte Mexicano, con financiamiento del Estado mexicano, que se presentó en paralelo a la muestra ‘México: esplendores de treinta siglos’, en espacios alquilados, en tres ciudades de Estados Unidos: Nueva York, San Antonio y Los Ángeles”, en *La Era de la Discrepancia, arte y cultura visual en México, 1968-1997*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2007, p. 276. También puede verse Ortega, Josefa, “Introducción”, *¿Neomexicanismos? Ficciones identitarias en el México de los ochenta*, catálogo de la exposición en el Museo de Arte Moderno, MAM, México, 2011, p.9.

<sup>249</sup> Para ver los artistas considerados como neomexicanistas por Olivier Debroise, cf. *La Era de la Discrepancia, arte y cultura visual en México, 1968-1997*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2007.P.276.



deuda originaria, Ortega concluye que “Las búsquedas postconceptuales mexicanas de los años noventa que articulan su narratividad teórica desde acervos antropologicistas o desde la ruina urbana; o ilustran desde el artefacto ‘pobre’ y el reciclaje del pop urbano una construcción de (meta)lenguaje; tienen en el neomexicanismo, en esa referencia local, su fuente más directa”.<sup>250</sup>

### “Hartas visiones”: La emergencia de un nuevo agente

Dentro de este universo subterráneo apareció un nuevo personaje que más tarde adquiriría gran protagonismo dentro de la escena del arte contemporáneo que estaba por formarse: el **curador**. Este hecho quedó registrado en el número uno de *La PUSmoderna* (1989). En el artículo “Hartas visiones”,<sup>251</sup> Adolfo Patiño criticaba ácidamente a Aldo Flores, afirmando que en su Salón de los Aztecas “no hay un sentido museográfico para presentar” las obras. Lo más interesante de este texto es la forma en que Patiño vislumbró **un probable sistema de arte** alternativo, prefigurando el sistema actual, donde menciona ya la palabra **curaduría**:

Abrir un espacio alternativo significa tener una proposición cultural que pueda crear una colección, un centro de documentación, promoción a niveles internacionales y **curaduría** en otras galerías de la ciudad y de la República. Ir más allá de las fronteras, confrontarse con la cultura europea, que se está forjando ahora más como una cultura mestiza. Si no, nos quedaremos otra vez en esta locación de 19 millones de habitantes, en la ciudad más grande del mundo, pero no pasará nada [...] Por otro lado, es indudable que se necesita dinero, aportaciones de coleccionistas, de compradores, de filántropos dispuestos a ayudar, y que los excedentes que ganan ciertas galerías importantes bien podrían ayudar para que esto se volviera más selectivo (no elitista), es decir, ver quién tiene valor, quién tiene futuro.<sup>252</sup>

---

<sup>250</sup> Ortega, Josefa, “Introducción”, *¿Neomexicanismos? Ficciones identitarias en el México de los ochenta*, catálogo de la exposición en el Museo de Arte Moderno, MAM, México DF, 2011; p16

<sup>251</sup> Patiño, Adolfo, “Hartas visiones”, *La PUSmoderna*, 1 (noviembre-diciembre 1989), México, p.64.

<sup>252</sup> Patiño, Adolfo, “Hartas visiones”, *La PUSmoderna*, 1 (noviembre-diciembre 1989), México, p.64. El subrayado es de quien esto escribe.

En este sentido, en el número 3 de la revista (1991), en la sección “Tiradero”, se publicó una entrevista a Rubén Bautista realizada por Sylvia Navarrete bajo el nombre de “Rubén Bautista: últimas palabras”,<sup>253</sup> donde comenta la exposición “¡Ya juventud ya!”,<sup>254</sup> organizada en abril de 1990 por Rubén Bautista en La Quiñonera, así como la exposición “Llama nueva”<sup>255</sup>. Lo interesante es que en esta entrevista, Bautista describe a Navarrete su forma de operar en ese momento, sin mencionar la palabra curador, pero sí a la manera de un mediador entre las instituciones oficiales (hablando con funcionarios como Fernando Gamboa), pero también con galerías alternativas, con la crítica internacional y con los artistas emergentes. Finalmente, cuando Navarrete consigna cómo Bautista comenzó a hacer exposiciones en La Quiñonera, conjuntando escultura, performance y música,<sup>256</sup> se refiere a él no como curador, sino como promotor cultural independiente.

Ya Cuauhtémoc Medina anotó que durante los noventa se introdujo en la periferia “un nuevo agente cultural, el curador de arte contemporáneo”. De acuerdo a este autor, el título de curador surgió “por la emergencia de un cierto número de agentes que se apropiaron del modelo metropolitano del curador independiente para acompañar la ruta de los artistas locales hacia las prácticas post-conceptuales, transformar las estructuras de representación artística local, y negociar los términos de la inserción de obras e historias en el circuito global. Esa intervención estuvo definida por una alteración de la geopolítica cultural [...]”<sup>257</sup>

Las páginas de *La PUS*, como hemos visto, dan cuenta de estos cambios de la geopolítica cultural, según se experimentaron en las escenas subterráneas locales, al nivel de la microhistoria. Medina continúa reflexionando acerca de la llegada del curador a nuestro ámbito, y lo hace en términos que complementan perfectamente nuestra lectura de *La PUSmoderna* como una revista anticonvencional, distante a, y crítica de, los círculos ilustrados establecidos: “La palabra curador quedó inscrita, en América Latina, con la obsolescencia de

---

<sup>253</sup> Navarrete, Sylvia, “Rubén Bautista: últimas palabras”, *La PUSmoderna*, 3 (enero, febrero, marzo, 1991), México, p.93.

<sup>254</sup> Bautista relata a su entrevistadora que no pagó seguros, que él financió el catálogo y que la exposición duró un mes y medio. Asimismo, consigna a los grupos de performance y música que participaron en La Quiñonera: El doctor y la enfermera, Los escombros de la ruptura, El Tin Larín, La dulce asesinada, La división enajenante, Producto MS, cf. Navarrete, Sylvia, “Rubén Bautista: últimas palabras”, *La PUSmoderna*, 3 (enero, febrero, marzo, 1991), México, p.94.

<sup>255</sup> A la muerte de Rubén Bautista, la exposición “Llama nueva” tuvo que ser terminada por Guillermo Santamarina.

<sup>256</sup> “Los hermanos Quiñones tenían un techado que resultó carísimo para adaptar, así que usamos el jardín y lo destinamos a la escultura. Ahí ha expuesto gente como Michael Tracy, Frank Fajardo, Rolando Briseño y jóvenes desconocidos de acá. En la Quiñonera tienen su taller Mónica Castillo, Rubén Ortiz, Diego Toledo, Héctor y Néstor Quiñones y cuates eventuales que pasan por ahí”, Navarrete, Sylvia, “Rubén Bautista: últimas palabras”, *La PUSmoderna*, 3 (enero, febrero, marzo, 1991), México, p.93.

<sup>257</sup> Cf. Medina, Cuauhtémoc, “Sobre la curaduría en la periferia”, *Laberinto*, suplemento cultural, diario *Milenio* (20 de septiembre, 2008) < <http://www.milenio.com/cdb/doc/impreso/8107492> >

las prácticas expresionistas, humanistas y líricas que habían sobrevivido en el continente ya por el tradicionalismo de los circuitos regionales o bajo el amparo de pensarse como una estética de resistencia frente al arte del imperialismo. A la vez, aparece con la formación de una variedad de modos de autorreflexión, que han hecho de la tarea curatorial un quehacer que expone públicamente sus contradicciones”<sup>258</sup>.

Efectivamente, no exenta de contradicciones, la escena híbrida de *La PUSmoderna* vendría a ser el ámbito ideal para que surgiera una figura de por sí originalmente híbrida como la del curador independiente: “Uno de los elementos más perturbadores de la función del curador es que combina de modo casuístico tareas, saberes y poderes que bajo la mentalidad modernista, debieran haber sido ejercidas por gremios independientes y especialistas objetivos. En tanto el universo conceptual modernista suponía que las tareas del crítico de arte, historiador, museógrafo, artista, comisario de exhibiciones, *connoisseur*, restaurador, administrador cultural, productor de cine, *sparring*, y activista cultural no podían mezclarse, la curaduría es frecuentemente un Frankenstein ad hoc de esas modalidades”.

Medina concluye que, “En efecto: la noción de curador nos lanza de lleno en el *mélange* postmoderno de cierta confusión disciplinaria. Fenómeno que lejos de ser una aberración, es el acompañante lógico de un arte, que en sus mejores expresiones plantea un desacomodo, una crítica o una desobediencia de las vías instrumentales y las convenciones epistemológicas de la sociedad” <sup>259</sup>.

## Capítulo 7. Bifurcaciones: las prácticas emergentes

José Luis Barrios divide en dos grandes grupos a los artistas de principio de los años noventa, por un lado los artistas que revisaban la identidad a través de lo popular, lo urbano, lo ritual y lo cursi<sup>260</sup>, y por otro lado, una nueva generación más interesada en abordar el arte como concepto y discurso, la cual consideraba ya ficticia la pregunta por la identidad del arte

---

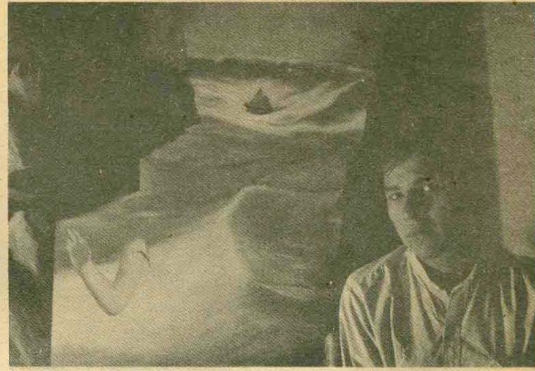
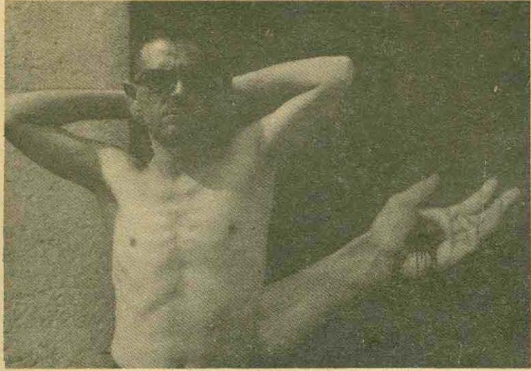
<sup>258</sup> Cf. Medina, Cuauhtémoc, “Sobre la curaduría en la periferia”, *Laberinto*, suplemento cultural, diario *Milenio* (20 de septiembre, 2008) < <http://www.milenio.com/cdb/doc/impreso/8107492>>

<sup>259</sup> Cf. Medina, Cuauhtémoc, “Sobre la curaduría en la periferia”, *Laberinto*, suplemento cultural, diario *Milenio* (20 de septiembre, 2008) < <http://www.milenio.com/cdb/doc/impreso/8107492>>

<sup>260</sup> Barrios, José Luis, “Los descentramientos del arte contemporáneo: de los espacios alternativos a las nuevas capitales (Monterrey, Guadalajara, Oaxaca, Puebla, y Tijuana)”, en Isaa Ma. Benitez Dueñas, coordinadora, *Hacia otra historia del arte en México. Disolvencias (1960-2000)*, CURARE/CONACULTA, México, 2001; p.161

# hartas VISIONES

Adolfo Patiño



Dos excelentes artistas. A la izquierda, Rubén Ortiz (Ruby Baby...) y su pintura "Ritos de sangre" (1989) y a la derecha, Néstor Quiñones ante "El retorno de la nostalgia" (1989). Fotos de Adolfo Patiño.

## RUBEN ORTIZ, LA QUIÑONERA

De los artistas recientes Héctor y Néstor Quiñones me parecen los artistas más libres y seguros de su trabajo. Tienen una serie de similitudes con el trabajo calificado como posmoderno, pero siento que son de los más legítimos de la corriente, entre otras cosas porque son autodidactas y son los más jóvenes de la plástica mexicana. Rubén Ortiz, por su parte, es el más inteligente de la plástica nueva, muy informado e influenciado por las corrientes que cruzan el primer mundo; digamos que es el importador de las ideas que después nacionaliza o expropia, utilizando el sentido de apropiación y construcción de imágenes a partir de los elementos técnicos, pictóricos, estilísticos y formales que nos han dictado desde el neoespressionismo hasta el neogeometrismo o el neoconceptualismo. Podría decir que tiene, incluso, referencias de la escuela mexicana de pintura. Al recrearse toda esa mezcla tenemos un híbrido que se llama Rubén Ortiz Torres.

La demás gente de la Quiñonera repite fórmulas ya creadas. No descubren, imitan. Mónica Castillo, por ejemplo, que proviene de la escuela de los nuevos salvajes alemanes y, a pesar de que se la pasó 5 años estudiando allá, nomás ha tenido un momento muy acertado, que fue la serie del "Menú", donde demostró que tenía toda una preparación a partir de un choque cultural del que pudo obtener un resultado positivo, pero después de ahí todo se ha vuelto una imitación, sobre todo entre tres mujeres: Georgina Quintana, Rocío Maldonado y Mónica. Es un tríptico que, a mi juicio, puede confundir y que no tiene características propias. Cada una ha tomado elementos de lo que Teresa del Conde denominó (mal, a mi juicio) neomexicanismo. Creo, más que nada, que hay que buscar nuevos términos, en vez de neomexicanismo puede hablarse de una revaloración de las raíces culturales, fundamentalmente la intención de tomar referencias de la escuela mexicana de pintura, de los años 20, el muralismo

contextualizarlos y a final de cuentas crear una obra propia.

Se habla siempre en la plástica de una serie de fenómenos y así, con un tono peyorativo nos califican por lo general a los artistas. Somos fenómenos, yo me pregunto si de circo o de qué: el fenómeno Ortiz, el fenómeno Patiño, el fenómeno Venegas, somos freaks de circo, pero si retomamos el significado de fenómeno como algo superior, extraño, extravagante, diferente, como el movimiento de la Quiñonera, eso se lo debemos más que nada a Rubén Ortiz, que empezó a decir: vean a estos pintores, no los pierdan de vista, tienen talento, y se puso a promover ese lugar que derivó en un gran estudio, donde los artistas tienen un espacio donde trabajar, una intercomunicación y, sobre todo, un sentido crítico constructivo que se dio en algunos, como en los gemelos Quiñones y en Rubén mismo, y en otro nivel en Diego Toledo. Todos los demás que se acercaron han provocado una especie de hito en la cultura contemporánea mexicana, pero el resultado no fue la creación de una nueva comuna artística; sirvió más bien para darse cuenta de que dentro de la bola hay unos pocos que tienen valía: los Quiñones a la cabeza y Ortiz como el líder intelectual (o espiritual). Los demás tienen las ganas, la fuerza, pero carecen de talento. Son seres que tienen que existir, ellos son la cadena que llevará a consagrar a los que realmente podemos darles el término de "geniales", y lo digo entre comillas, porque la genialidad es también relativa. A lo mejor en el futuro me doy cuenta de que a los que ahora tacho de pobres de creación eran los genios del presente. Pero ya veremos, espero que nos toque ver la consolidación de algunos de estos artistas, su madurez, y que esa intuición con que han manejado su trabajo de verdad repercuta en cambios en la plástica, en los gustos, en una educación extraescolar, cuando se presenten en museos y galerías, y así el público pueda entender el por qué lo

## EL SALON DE LOS AZTECAS

La modernidad en el arte. La modernidad dictada por el PRI. Un espacio cultural abierto a todas las tendencias en el que no existe un juicio crítico para seleccionar ni un juicio estético para colgar; no hay un sentido museográfico para presentar x o z obra, a x o z autor. Más que nada Aldo ha querido crear una presencia alrededor de él para adquirir un valor, ya que como artista es realmente mediocre. Como ser humano es buena persona y eso es lo que me da tristeza, yo también tengo amigos que son buenas personas pero muy malos artistas. Aldo, con su voluntad y esfuerzo, lo único que ha creado es un centro populista del arte, algo así como el centro de las juventudes revolucionarias del PRI: ha exhibido a diestra y siniestra, ha tenido a todos —hasta yo he participado en sus exposiciones y no estoy de acuerdo con esa forma de presentarlas. Hay foros para los buenos, para los malos, y también hay foros para los mediocres, y otorgarles valor a los mediocres a través de la combinación indiscriminada y el aglutinamiento de la obra va en detrimento de la plástica. No hay una propuesta filosófica o histórica, simplemente una propuesta promocional que, a mi juicio, repercute más en él que en los artistas.

Abrir un espacio alternativo significa tener una proposición cultural que pueda crear una colección, un centro de documentación, promoción a niveles internacionales y curaduría en otras galerías de la ciudad y de la República. Ir más allá de las fronteras, confrontarse con los chicanos, con la cultura sajona norteamericana, con la cultura europea, que se está forjando ahora más como una cultura mestiza. Si no nos quedaremos otra vez en esta locación de 19 millones de habitantes, en la ciudad más grande del mundo, pero no pasará nada, no trascenderá más allá de ciertos niveles socioculturales. Por otro lado, es indudable que se necesita dinero, aportaciones de coleccionistas, de compradores, de filántropos dispuestos a ayudar, y que los exceden-

Adolfo Patiño, "Hartas visiones", *La PUSmoderna* 1, 1989



## Rubén Bautista: Últimas palabras

Sylvia Navarrete

□ Rubén Bautista, artista y promotor cultural, preparaba hasta sólo unos días antes de su muerte (el 5 de julio) una gran exposición colectiva, con patrocinio oficial, de escultura, pintura y fotografía, de jóvenes mexicanos. Esta exposición, "Llama Nueva", sería la primera de esa magnitud. Hasta la fecha no ha habido tógor en el recuento de las actividades plásticas de los años 80. Guillermo Santamarina ha retomado el proyecto de "Llama Nueva", con el apoyo de artistas y autoridades. Por otra parte, en abril del 90 se inauguró en La Quiñonera una muestra de escultura: "¡Ya juventud ya!", organizada también por Rubén Bautista y que dio cabida a una expresión despreciada por las autoridades, al tiempo que alentaba a los nuevos talentos anónimos.

La siguiente fue una conversación con Rubén Bautista:

### ¿Qué propósito tiene tu proyecto "Llama Nueva"?

La idea nació hace dos años, cuando estaba empezando con La Quiñonera; la plástica de entonces era fuerte e interesante. Ahora estoy tratando de reunir un grupo masivo, unos 80 artistas que considero de primera fila en México. Es decir, una visión de lo que está pasando ahorita, con los iniciadores y los seguidores. Entre los primeros están Germán Venegas, Roberto Turnbull, Eloy Tarcisio, Adolfo Patiño, Georgina Quintana, Rocío Maldonado, etc., que surgen en los 80 y constituyen un grupo importante.

### ¿Cómo enfrentan su oficio los jóvenes?

Las escuelas de arte no son la cuna de las nuevas ideas. Muchos de los maestros son de los 60: unos fósiles. Para que haya una propuesta contemporánea tiene que haber maestros jóvenes, pero aquí eso no se acostumbra. Casi depende del genio de cada quien, es cuestión de imaginación más que nada, porque existe una falta de incentivos para los alumnos.

### ¿Esta exposición sería la más representativa de lo que se está creando ahora en México...?

Invité a gente que ya tiene currículum, no en el sentido de exposiciones, sino de trabajo. No me importa si el artista nunca ha expuesto si es excelente. Es un criterio de selección personal. Claro, faltan mu-

chas personas, algunas no quieren participar o no tienen interés (como Antonio Nava y Marco Antonio Cruz) o que no he podido localizar (Esteban Azamar, que vive en Jalapa). Seleccionar a 80 artistas resulta aventurado, casi caótico: el resultado puede ser de Chile y de manteca, de todo.

### ¿Qué tal los trámites con el INBA y el Consejo?

La exposición a estas alturas, no es del todo segura. Está apoyada por Fernando Gamboa, a quien se la propuse primero. Inicialmente pedí el Palacio de Bellas Artes, pero está dedicado a artistas consagrados. Otra opción era el Museo de Ciencias y Arte de la UNAM, pero ya tiene programado todo el año, y yo no quisiera esperar tanto tiempo. El Museo de Arte Moderno es idóneo, pero todavía no me dan fecha. Cuando lo sepa procuraré invitar a críticos, directores de museos y galerías alternativas que conocí cuando trabajé en la Tate Gallery, el Centre Pompidou, el Stedelijk Museum, la Whitechapel Gallery para promover el trabajo de los convocados. Mi objetivo es darle a este evento la importancia de un parteaguas entre lo que pasa



Rubén Bautista. Foto: Enrique Cantú

ahora y lo que va a suceder, porque ahí vienen jóvenes muy talentosos.

### ¿Vas a las escuelas a buscar gente?

De vez en cuando. En escultura, por ejemplo, para la exposición de abril en La Quiñonera, Guillermo Santamarina me mandó unos alumnos de San Carlos bastante buenos. Brando Pedroni también, en la escuela progresiva donde enseña, conoce varios chavos prometedores.

### ¿Cómo nació La Quiñonera?

Yo era asistente de la curaduría en el Museo de Arte Moderno, pero con los cambios de directores llegó el momento en que no pude continuar mis propuestas. Era puro papeleo. Me salí, busqué un espacio para exhibir de todo. Los hermanos Quiñones tenían un techado que resultó carísimo para adaptar, así que usamos el

jardín y lo destinamos a la escultura. Ahí ha expuesto gente como Michael Tracy, Frank Fajardo, Rolando Briseño y jóvenes desconocidos de acá. En La Quiñonera tienen su taller Mónica Castillo, Rubén Ortiz, Diego Toledo, Héctor y Néstor Quiñones y cuates eventuales que pasan por ahí. Hay diferentes creatividades y se ha generado una buena circunstancia.

### ¿Las galerías alternativas son una excepción en México...?

Sí, por eso éste es un espacio reservado exclusivamente a la escultura, el performance y la música.

### ¿Cómo ves la escultura mexicana actual?

Ahí va. Hay pocos ejemplos de gente que sobresale. Están muy fuertes los geométricos de los 60 y 70: Carlos Agustín, Moyao, Nasta. Después surgieron Lourdes Cué, Humberto del Olmo, Noemí Ramírez y otros. La escultura está mal promovida en México. A lo mejor no es atendida porque tampoco existe una escuela sería con los elementos para ser un movimiento. Incluso las instituciones que imparten cursos de escultura no tienen suficiente maquinaria para que los alumnos alcancen. Hay gente que hace bronce y piezas chicas, pero más allá resulta costoso. Para superar la carestía del oficio lo que se hace ahora son instalaciones efímeras. Apenas existe un premio para escultura: la trienal que representa mucho tiempo para que los aspirantes se animen. La escultura urbana, por su lado, es política, encargada a gente afín al gobierno.

### ¿Hay una tendencia dominante o rasgos afines en la escultura nueva?

Es muy ecléctica, igual que la pintura. Es como un árbol con ramas que se parecen pero que traen cada una su onda. No es tendencia, aunque los materiales sí son compartidos: acero, piedras precolombinas, mármoles de Puebla, vidrios, maderas. La chatarra ya no se usa. Ahora la escultura es más estructurada en fábrica, el material es más sofisticado. La mexicana es menos experimental que la europea o la norteamericana. Aquí es más autóctona, afuera es más industrial. Nosotros nos basamos en nuestra herencia y tradición. Digamos que es lo mexicano tirándole a lo geométrico, entre lo precolombino y lo abstracto. Creo que sí hay futuro para la escultura. Hay cientos de escultores, de los cuales la mayoría está escondida.

### ¿Qué posibilidades tienen los escultores a quienes las autoridades no pelan; a qué otros espacios alternativos pueden recurrir?

Aldo Flores, en el Salón de los Aztecas, también promueve la escultura. Pocas galerías lo hacen, y no existe un museo que monte muestras escultóricas permanentes. La escultura queda relegada en favor de la pintura. Hay interés por la escultura entre el público, pero es esporádico. Los oficiales, en cambio, no están enterados de lo que se está creando. No van al Ghetto (ya desaparecido), ni al Salón de los Aztecas ni a La Quiñonera. Tiene que llegar alguien que realmente ame la escultura y sacuda a las autoridades.

Sylvia Navarrete, "Rubén Bautista, últimas palabras", *La PUSmoderna* 1, 1989

mexicano.<sup>261</sup> Se trataba de una bifurcación incluso al interior de los espacios alternativos independientes, como *La PUSmoderna* o la Quiñonera, pero que impulsó la diversificación de la producción artística.

Si bien era muy heterogéneo, el segundo grupo representaba un descentramiento en las prácticas artísticas en el país respecto a las instituciones culturales, y marcaría el ascenso de una nueva generación, la del arte contemporáneo. De acuerdo al catálogo de la exposición *La era de la discrepancia*: “Más que afinidades estilísticas o metodológicas, los artistas de los noventa comparten la fortuna de la incertidumbre”,<sup>262</sup> a lo cual Cuauhtémoc Medina agrega que: “más que estar definidas por la activación de metodologías históricas preconcebidas (como el conceptualismo de dos décadas previas) planteaban un deslizamiento por fuera del territorio conocido y ya clasificado de las prácticas artísticas y sus disciplinas constituidas. Esta indefinición permitía, para empezar, que artistas y refugiados de otras disciplinas (particularmente la arquitectura), locales, turistas e inmigrados, practicantes educados en el centro lo mismo que improvisados y autodidactas, compartieran una sincera incertidumbre acerca de qué era artísticamente viable y relevante en un sitio como México en tiempos de rápida integración económica. Debido **en parte a una reacción contra el conservadurismo y mercantilismo en los años ochenta**, ‘lo artístico’ dejó de ser evidente y reconocible de antemano”.<sup>263</sup>

Algunos de estos artistas emergentes podían venir de campos convencionales como la historieta, o de experimentar la ciudad todavía azorados por sus cualidades más específicas, cual singularidades distintivas, como era el caso de Rubén Ortiz y su interés por los cholos de la cultura fronteriza (que remitían a las hibridaciones capitalinas), o bien, Abraham Cruzvillegas y sus historietas con temáticas de barrio bajo, pero influidas por la estética estridentista, ambos colaboradores de *La PUSmoderna*.<sup>264</sup>

---

<sup>261</sup> Barrios, José Luis, “Los descentramientos del arte contemporáneo: de los espacios alternativos a las nuevas capitales (Monterrey, Guadalajara, Oaxaca, Puebla, y Tijuana)”, en Isaa Ma. Benitez Dueñas, coordinadora, *Hacia otra historia del arte en México. Disolvencias (1960-2000)*, CURARE/CONACULTA, México, 2001, p.162.

<sup>262</sup> “Objetos anómalos. Claudia Fernández, Melanie Smith, Yishai Jusidman”, en *La era de la discrepancia. Arte y cultura en México, 1968-1997*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2006, p.416.

<sup>263</sup> Medina, Cuauhtémoc, “De la intemperie al estilo crítico”, en *La era de la discrepancia. Arte y cultura en México, 1968-1997*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2006, p. 378.

<sup>264</sup> Josefa Ortega afirma que algunos artistas considerados neomexicanistas se inclinaron hacia el postconceptualismo, marcando la entrada del arte mexicano a la siguiente generación. Para esta autora, Eloy Tarcisio fue clave para este tránsito, con su visión crítica del neomexicanismo, emprendiendo la búsqueda conceptualista mediante una práctica híbrida entre pintura, fotografía, performance y arte efímero; con materiales locales, incorporando también el “cuerpo y el proceso como nociones fundamentales de la obra”. Al mismo tiempo, Ortega asevera que “La instalación y el arte objeto en los noventa se nutre del artefacto neomexicanista, armado con la ruina simbólica del entorno cotidiano urbano [...] Aquí el uso de determinados materiales pobres, el acercamiento a la cultura popular, y las estrategias y juegos estructurales propios del *collage* y del ensamblaje, fungió como

Josefa Ortega señala que, a la par del éxito comercial de los artistas neomexicanistas durante los ochenta, “se dio el surgimiento de otros espacios y galerías independientes que impulsaron y apoyaron formas de creación marcadas por componentes (pos)conceptuales; y cuya gestión no necesariamente estaba determinada por el mercado establecido”.<sup>265</sup>

Por su parte, Cuauhtémoc Medina considera que el arte contemporáneo apareció en México como “una forma de reflexión y autocrítica práctica acerca de la globalización”. Para él, la cercanía con la cultura global hizo que “las funciones nacionales carecieran de importancia artística” pero, además, el arte contemporáneo surgió fuera de “la tutela de los círculos literarios, lo mismo que de los proyectos ideológico-partidarios o el mercado”, es decir, en lo que aquí hemos querido llamar como el subterráneo de finales de los ochenta y principio de los noventa. Medina insiste en que “el arte contemporáneo se convirtió en un circuito que vivía la paradoja de estar, al mismo tiempo, en mayor o menor medida, integrado con circuitos y debates mundiales y divorciado de los referentes, cauces, opciones ideológicas y gustos de la intelectualidad local”.<sup>266</sup>

Esta autonomía, distanciamiento o “divorcio” de las escenas subterráneas respecto de la cultura local y sus circuitos establecidos, propició rupturas o bifurcaciones en las prácticas concretas de las artes visuales. De acuerdo al catálogo de *La era de la discrepancia*: “Lo que el medio local designa equívocamente como ‘arte conceptual’ es la irrupción de una saludable pérdida de evidencias acerca del lugar en que se habita y la inscripción social y material de los objetos. Es posible ver la primera etapa del arte de los años noventa como el surgimiento de formas de arte que producen una especie de objeto anómalo, extraído de la indiferencia de lo ordinario. En términos generales, el artista que trabajaba en México marcó distancia ante los discursos modernistas y desarrollistas de las élites locales, y ante los temarios poscoloniales que definían la producción contemporánea en América Latina”.<sup>267</sup> El arte en los noventa

---

antecedente para el protagonismo del objeto conceptualizado en la siguiente generación”; cf. Ortega Josefa “Introducción”, *¿Neomexicanismos? Ficciones identitarias en el México de los ochenta*, catálogo de la exposición en el Museo de Arte Moderno, MAM, México, 2011, pp.15-16.

<sup>265</sup> “La Galería de Arte Contemporáneo, dirigida por Benjamín Díaz, fue concluyente en la gestión y difusión de otras propuestas artísticas, no tradicionales. Una historia de esas nuevas plataformas de posicionamiento del arte en los ochenta, quizá explicaría el proceso de cómo la producción artística mexicana, a partir de entonces, tendría en el coleccionismo y en la escena global, su paradigma legitimador” Ortega, Josefa, “Introducción”, *¿Neomexicanismos? Ficciones identitarias en el México de los ochenta*, catálogo de la exposición en el Museo de Arte Moderno, MAM, México, 2011, p. 9.

<sup>266</sup> Medina, Cuauhtémoc, “De la intemperie al estilo crítico”, en *La era de la discrepancia. Arte y cultura en México, 1968-1997*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2006, p. 378.

<sup>267</sup> “Objetos anómalos. Claudia Fernández, Melanie Smith, Yishai Jusidman”, en *La era de la discrepancia. Arte y cultura en México, 1968-1997*, Universidad Nacional Autónoma de México, México DF, p.416.

discrepaba con el arte local igual que en décadas pasadas, pero para Medina, ahora el contexto era otro, al menos en tres aspectos:

1.-Se da la agencia de curadores independientes que facilitaron al artista joven “una tenue relación con instituciones, medios y público”.<sup>268</sup>

2.- Los artistas jóvenes funcionaron en torno a espacios independientes, gestionados por los propios artistas, así como antes se organizaban en grupos de autoría colectiva. La diferencia más ventajosa respecto a las experiencias discrepantes de principio de los ochenta, fue que “no se plantearon como antagonistas de la institución (en términos de la militancia anti-institucional de las décadas previas) sino nuevamente como **instituciones de reemplazo** ante la falta de espacios de exhibición, escuelas y públicos a la altura”.<sup>269</sup>

Medina ubica en los noventa la consolidación de la noción de independencia dentro de los artistas contemporáneos emergentes que coincide con la escena de *La PUS*: los artistas “llegaron a la conclusión de que no había nada que ganar en seguir los mecanismos de promoción institucionales”. Al igual que en el rock alternativo de los ochenta estadounidenses, o el mexicano de la primera mitad de los noventa: “bajar la puntería fue elevar tus perspectivas” ya que, según escribe Michel Azerrad, “el subterráneo *indie* hizo que una forma de vida modesta fuera no solamente atractiva, sino incluso un imperativo moral categórico”.<sup>270</sup> Dentro de las artes visuales de principio de los noventa en México parece haberse dado un proceso equivalente, según se desprende de las palabras de Medina: “La independencia era, pues, no solamente artísticamente benéfica, sino que se esforzó también por hacer viable la carrera de artistas que reconocieron que tomarse en serio las vías de promoción oficiales era contraproducente”.<sup>271</sup>

3.-El arte de principio de los noventa logra vincularse con los circuitos artísticos globales. En parte, porque los propios circuitos globales se abrieron, al igual que sucedía entonces en el

---

<sup>268</sup> Medina, Cuauhtémoc, “De la intemperie al estilo crítico”, en *La era de la discrepancia. Arte y cultura en México, 1968-1997*. Universidad Nacional Autónoma de México, México DF, 2006, p. 379.

<sup>269</sup> Medina, Cuauhtémoc, “De la intemperie al estilo crítico”, en *La era de la discrepancia. Arte y cultura en México, 1968-1997*. Universidad Nacional Autónoma de México, México DF, 2006, p. 379.

<sup>270</sup> Azerrad, Michel, *Our Band Could be Your Life. Scenes from the American Indie Underground 1981-1991*. Back Bay Books, Boston, 2001.

<sup>271</sup> Medina, Cuauhtémoc, “De la intemperie al estilo crítico”, en *La era de la discrepancia. Arte y cultura en México, 1968-1997*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2006, p. 379. Para comparar con el desarrollo de la noción de independencia en la escena roquera, cf. Paredes Pacho, José Luis, “Rock mexicano, breve recuento del siglo XX”, en Aurelio Tello, coordinador, *La Música en México*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Fondo de Cultura Económica, México, 2010.



rock.<sup>272</sup> Esto provocaba que los artistas visuales se sintieran marginados localmente, pero insertos globalmente: “De hecho la regla es que, al menos en los años noventa, el *mainstream global* surgiera del mosaico de una variedad de escenas locales alternas, interactuando muchas veces bajo cobijo de las instituciones artísticas metropolitanas”.<sup>273</sup>

El resultado fue la aparición de una escena independiente que Medina considera un no-lugar carente de certidumbres o preconcepciones.<sup>274</sup> La llegada de artistas extranjeros a México también influyó en este proceso: “quienes se reinventaban a la par que reinventaban una imagen de su país huésped”.<sup>275</sup>

## Capítulo 8. Reflexiones Finales

### La autonomía y la independencia en la subterrneidad

Estas líneas han descrito a las escenas subterráneas vinculadas a la revista *La PUSmoderna* durante el periodo 1989-1997, sin mencionar otros circuitos culturales y artísticos institucionales, ni privados, a pesar de que en algunos momentos influyeron a las distintas escenas subterráneas o viceversa. Me refiero a algunos reacomodos que tuvieron lugar durante ese periodo en los mercados de arte, así como dentro de la gran industria cultural local y global, o dentro de las políticas culturales del Estado mexicano. Esta descripción pormenorizada rebasaría el espacio del presente trabajo.

Cuauhtémoc Medina escribe que a principio de los noventa los artistas emergentes se hallaban sin mercado, sin cercanía al Estado, con un reducido contacto con la agenda de los intelectuales y medios, en una situación que, paradójicamente, les permitió gozar “de una notable autonomía, que dependía de un nuevo circuito característicamente global y local”.<sup>276</sup> Efectivamente, según hemos visto a lo largo de este trabajo, las escenas subterráneas o emergentes relacionadas con el rock, el arte y las publicaciones periódicas, no se habían institucionalizado en los circuitos de mercado global, por lo que, en su gran mayoría, sus

---

<sup>272</sup> Para una descripción de la apertura de los mercados musicales globales en los noventa, cf. Paredes Pachco, Jose Luis, *Rock mexicano, sonidos de la calle*, Aguirre Beltrán Editores, México, 1992, pp. 81-114.

<sup>273</sup> Medina, Cuauhtémoc, “De la intemperie al estilo crítico”, en *La era de la discrepancia. Arte y cultura en México, 1968-1997*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2006, p. 379.

<sup>274</sup> Medina, Cuauhtémoc, “De la intemperie al estilo crítico”, en *La era de la discrepancia. Arte y cultura en México, 1968-1997*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2006, p.379.

<sup>275</sup> Medina, Cuauhtémoc, “De la intemperie al estilo crítico”, en *La era de la discrepancia. Arte y cultura en México, 1968-1997*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2006, p.379.

<sup>276</sup> Medina, Cuauhtémoc, “De la intemperie al estilo crítico”, *La era de la discrepancia. Arte y cultura en México, 1968-1997*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2006, p.378.

estrategias de producción y diseminación se regían aún por la lógica de la economía subterránea que, sin embargo, dialogaba desde otro sitio y de otra forma con lo global. Sería hasta finales de los noventa que las escenas subterráneas saldrían de su relativo ostracismo para terminar articulándose a circuitos de la gran industria cultural local. El Festival Vive Latino comenzaría hasta 1998, la feria internacional de arte contemporáneo Zona Maco en 2004, El Festival Internacional de Cine de Guadalajara (que comenzó con el nombre de Muestra en 1986) despegó en el mercado global hasta 2005.<sup>277</sup> Si bien el inicio de estos festivales de rock, arte y cine por sí solos tampoco marca necesariamente el comienzo de un nuevo sistema, sí ilustra la consumación de una gran cantidad de procesos previos, pero sobre todo muestra la existencia de un cambio en la articulación de las producciones culturales de sus respectivas escenas.

José Luis Barrios<sup>278</sup> revisó los cambios en la participación de la iniciativa privada en el arte, así como algunas transformaciones de la política cultural del Estado mexicano desde la creación del CONCACULTA, el cual abrió un espacio para los capitales privados y para la sociedad civil, motivando una mayor pluralidad en la producción artística y cultural. Por ahora agregaré que también tuvieron lugar cambios en las formas de ver la cultura y las artes entre los actores involucrados. Si las políticas culturales de la década de los ochenta por lo general consideraban que debían subsidiar a la cultura protegiéndola de la perniciosa injerencia del mercado,<sup>279</sup> a partir de 1990 se implementó un impulso “modernizante” para la industria del espectáculo mexicana con el otorgamiento de la concesión del Palacio de los Deportes al corporativo OCESA<sup>280</sup> (octubre 1990) y con la creación del Fidecomiso del

---

<sup>277</sup> Antes se llamaba “Muestra de cine en Guadalajara”, cambia su nombre en 2005 y un año después toma su dirección Jorge Sánchez. Comunicación personal de Carlos Sosa, director de la Casa del Cine Mx, 22 de mayo, 2013.

<sup>278</sup> Cf. Barrios, José Luis, “Los descentramientos del arte contemporáneo: de los espacios alternativos a las nuevas capitales (Monterrey, Guadalajara, Oaxaca, Puebla, y Tijuana)”, en Isaa Ma. Benitez Dueñas, coordinadora, *Hacia otra historia del arte en México. Disolvencias (1960-2000)*, CURARE/CONACULTA, México, 2001, p.167. Puede verse también Benítez Dueñas, Issa María, editora, *Crónicas del paraíso. Arte contemporáneo y sistema del arte en México*, Ephemera, sin fecha.

<sup>279</sup> Para el ámbito internacional, Marcelo Expósito describe este paradigma de la siguiente manera: La cultura era “un territorio simbólico desde el cual producir bienes inmateriales que son, en sí mismos, bienes comunes que necesitan ser protegidos de la injerencia del mercado y de la industria cultural” Expósito Marcelo, “Introducción”, *Producción cultural y prácticas instituyentes, líneas de ruptura en la crítica institucional*. Transform. Traficantes de Sueños, Mapas, Madrid, 2008, pp.19-20.

<sup>280</sup> El Palacio de los Deportes fue inaugurado el 13 de septiembre de 1968 por el presidente Gustavo Díaz Ordaz, con motivo de la XIX Olimpiada; desde entonces fue propiedad del Departamento del Distrito Federal y, a partir de octubre de 1990, comenzó a ser manejado por Operadora de Centros de Espectáculos, S.A. (OCESA), a través de la firma de un convenio de asistencia técnica con Ogden Entertainment Services (supuestamente la compañía operadora de locales más importante de los Estados Unidos). Esta Operadora “convocó” a distintas empresas para operar el foro: Claire Brothers (audio), LSD (iluminación), Show Power (generadores), Ocean State (montaje) y Ticket Master (comercialización de boletaje que desbancaría al obsoleto Boletrónico, arguyendo que Ticket Master “no es un sistema de prueba, como ha habido otros, es el líder indiscutible a nivel mundial”, y jactándose de que ya operaba con éxito en el Madison Square Garden de Nueva York, entre muchas otras plazas internacionales). Así, el primer concierto de rock de esta “nueva era” y en este nuevo espacio, tuvo lugar el 18 de noviembre de 1990 con Joaquín Sabina (ante poco más de 9 mil espectadores). Poco después se presentó el grupo australiano INXS, los días 12, 13 y 14 de enero de 1991, ante más de 53 mil espectadores, considerado por los organizadores como el primer gran concierto de rock “de

Auditorio Nacional, que ejercería a partir de mayo de 1991 un modelo de gestión cultural tripartita<sup>281</sup>. Pero fue hasta después 2003 que el Estado mexicano instrumentó una nueva noción de política cultural dentro de sus propias instituciones culturales, al realizar la feria de artes escénicas *Puerta de las Américas*, es decir, un mercado que implicaba pensar al universo cultural ya como un entramado de empresas creativas independientes del Estado, a las cuales la feria debía ayudarles a articularse con el mercado global y nacional.

También entre los intelectuales y especialistas se dieron cambios en la narrativa sobre el tema de las industrias culturales. Podemos apuntar que en 2004 apareció en México<sup>282</sup> el libro de Ernesto Piedras y Néstor García Canclini *¿Cuánto vale la Cultura? Contribución Económica de las Industrias Protegidas por el Derecho de Autor en México*.<sup>283</sup> Ese mismo año Enrique Krauze dictó una conferencia magistral en el III Congreso Internacional de la Lengua Española donde se refirió al mercado estadounidense invitando a los mexicanos a “planear y llevar a cabo empresas culturales ambiciosas y sagaces para atraer a una población que de cualquier forma aprenderá el inglés”.<sup>284</sup> En 2005 se publicó el libro *Las industrias culturales y el desarrollo de México*, también de Ernesto Piedras y Néstor García Canclini. Para 2006 apareció el libro *Democracia cultural* de Sabina Berman y Lucina Jiménez, que sirvió de referente para las propuestas culturales de López Obrador durante su campaña presidencial de ese año, incorporando acriticamente a su discurso la noción de industrias culturales. Berman escribió

---

importancia internacional” en México. Esto dio inicio a una serie de conciertos largamente esperados: Soda Estéreo (12 de febrero, 1991, 9 mil espectadores), Bob Dylan (1 y 2 de marzo, más de 18 mil espectadores), Soda Estéreo y Caifanes (13 de marzo, 13 mil espectadores), Santana (25 y 26 de julio, más de 33 mil espectadores), ZZ Top (27 de septiembre, 12 mil espectadores), Sting (11, 12 y 13 de octubre, 76 976 espectadores), El Tri, Joan Jet, The Cult (12 de diciembre, 9 500 espectadores) y Rod Stewart (18, 19 y 20 de diciembre, 43 823 espectadores). Cf. Soto R. Jorge, “Organización y Seguridad”, en *Palacio de los Deportes 1990-1991*, publicado por OCESA (Operadora de Centros de Espectáculos, S.A. de C.V), México, 1992, p. 118.

<sup>281</sup> Por su parte, el Auditorio Nacional, cuyo propietario formal era el INBA, reabría sus puertas también con un nuevo perfil administrativo: “Bajo un esquema de responsabilidad conjunta del Departamento del Distrito Federal y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, y de participación, en el seno de un fideicomiso, con representantes de las comunidades empresarial y cultural, se puso en marcha, en mayo de 1991, un nuevo sistema de funcionamiento y administración del Auditorio Nacional”; cf. Tovar y de Teresa, Rafael, “Reunión permanente de expresiones culturales”, en *El Nuevo Auditorio Nacional, 1991-1994*, Grupo Azabache, México, 1994, p. 9. De acuerdo al entusiasmo celebratorio de entonces, Enrique Jackson se congratuló de que el “experimento administrativo” del Auditorio fuera un éxito, pues ya no le costaba al gobierno federal su mantenimiento ni la operación del inmueble. Al contrario, según el funcionario gubernamental, durante los primeros 36 meses de operación los ingresos por vía de impuestos sobre espectáculos públicos fueron de alrededor del 40% de lo que entonces DDF había invertido para su remodelación en 1990 y 1991; cf. Jackson, Enrique, “El Auditorio Nacional, un Experimento con éxito”, en *El Nuevo Auditorio nacional, 1991-1994*, Grupo Azabache, México 1994, p. 22.

<sup>282</sup> Estos cambios de paradigma se dan de manera tardía en México. Para un relato sobre la “culturización de la economía” y la economización de la cultura” en la narrativa internacional, véase *Nuevas economías de la cultura. Parte I: tensiones entre lo económico y lo cultural en las industrias creativas*, YProducciones, Barcelona, 2009. Este trabajo anota que con el “toyotismo” de la industria automotriz japonesa en 1949, las divisiones entre ocio y trabajo empezaron a difuminarse y se inauguró la idea de un todo cultural dentro de los estudios económicos, pero sería hasta los 80 que se profundizaría en el estudio del arte y la cultura como factores de desarrollo económico.

<sup>283</sup> Piedras, Ernesto, *¿Cuánto vale la Cultura? Contribución Económica de las Industrias Protegidas por el Derecho de Autor en México*, CONACULTA, CANIEM, SOGEM, SACM, México, 2004.

<sup>284</sup> Citado por Berman, Sabina y Jiménez, Lucina, *Democracia cultural*, Fondo de Cultura Económica, México, 2006., p.74.

que el Estado debía volverse un facilitador que enlazara entre sí la cultura y las artes con la cultura masiva, con las empresas civiles, con el turismo, con la educación pública y, por último, con el fenómeno de la globalización. El problema era que al hablar de *empresas civiles* Berman parecía referirse sólo a las grandes empresas formales, sin incluir a las micro empresas o a los colectivos de creadores que se rigen por dinámicas propias de la cultura alternativa, de origen subterráneo, como las que hemos revisado en este trabajo, muy diferentes a las de la gran industria.<sup>285</sup>

A partir de los setenta, las prácticas culturales y artísticas comenzaron a descubrir y generar sus posibilidades de desarrollo autónomo al margen del subsidio estatal y de los sistemas de producción establecidos, asumiendo que sólo les quedaba hacer las cosas por sí mismas ante la falta de otras opciones. Hacia finales de los noventa, la autonomía o la independencia se habían normalizado, incluso se habían desplazado hacia el centro. Los proyectos culturales independientes se asumían ya como una facultad natural, la cual implicaba aprender a negociar simultáneamente en distintos frentes: para establecer relaciones con los demás proyectos independientes mediante colaboraciones horizontales, o para negociar con los mercados, las industrias, los patrocinadores privados y las instituciones oficiales.

Hoy día es mucho más fácil formar empresas culturales, abrir galerías, inaugurar foros para conciertos en vivo, publicar revistas impresas o en línea<sup>286</sup>, sin padecer complicaciones semejantes a las que hemos relatado en este trabajo. En los ochenta proyectos como las revistas *La Regla Rota* y *La PUSmoderna* fueron posible gracias a que lograron inscribirse dentro de un negocio como el Bar Nueve, en razón de la relación personal que Rogelio Villarreal y Ramón Sánchez Lira tenían con el empresario Henri Donnadieu. En esos años, promotores como Mongo y Rogelio, por sí solos, no habrían podido conseguir las licencias para abrir un foro propio en el contexto de las normativas y las condiciones sociales de la época.<sup>287</sup> Tanto Villarreal como Sánchez Lira eran parte de una comunidad cultural concreta vinculada a la literatura y las artes que lograron realizar una programación independiente, sin embargo el Bar Nueve no era en sí mismo autogestivo. Se trató de una discoteca gestionada

---

<sup>285</sup> cf. Berman, Sabina y Jiménez, Lucina, *Democracia cultural*, Fondo de Cultura Económica, México, 2006.

<sup>286</sup> El propio Rogelio Villarreal publica una revista virtual bajo el nombre de Replicante:  
<<http://revistareplicante.com/ediciones/marzo-2013-fiestas-ritos-y-celebraciones/>>

<sup>287</sup> Si bien la Ley de Establecimientos Mercantiles de la Ciudad de México sigue sin facilitar la apertura de bares alternativos no lucrativos.

convencionalmente, salvo porque estaba dirigida a la comunidad homosexual y a la heterodoxia multisexual de las escenas subterráneas aquí descritas. Un híbrido.

Rogelio Villarreal y Ramón Sánchez Lira buscaban financiar su proyecto mediante las ventas directas de la revista, las inserciones de publicidad, las becas de CONACULTA, y el apoyo de artistas y amigos que colaboraban gratuitamente, además de la alianza con Donnadiou. Nunca lograron resultados pecuniarios solventes, ni alcanzaron la claridad suficiente sobre cómo estructurar internamente estas estrategias para conseguir sus fines. En relación a su forma de programar, Villarreal y Ramón Sánchez Lira asistían personalmente a los talleres de los artistas para ver la obra, “conocer y discutir con los creadores”<sup>288</sup> y decidir incluirlos o no en sus páginas. También asistían constantemente a conciertos diversos para conocer a los grupos de rock que después programarían en el bar. Así mismo, muchos colaboradores se acercaban a la revista por iniciativa propia. En estos aspectos sí lograron resultados sobresalientes.

Por último, como es frecuente en la cultura bohemia, para poder sobrevivir a la vez que desarrollar sus proyectos, Rogelio y Mongo debían trabajar en otros empleos. Si esta última característica ha sido considerada por las teorías económicas del pasado como una anomalía propia de la bohemia artística, hoy día esta “excepcionalidad” se ha normalizado y desplazado hacia el centro de las dinámicas económicas post industriales. La flexibilidad, la precariedad, la disolución de las fronteras entre ocio y trabajo, la autocapacitación no remunerada, etcétera, han dejando de ser una excepción bohemia dentro del sistema económico general, para convertirse en el paradigma de la fuerza laboral en la sociedad de la información postindustrial. Hoy las industrias creativas incorporan proyectos creativos (antes marginales) entendiéndolos como *emprendimientos* culturales, según documenta Néstor García Canclini en su introducción a *Jóvenes, cultura urbanas y redes digitales* (2012).<sup>289</sup> O en palabras de Gerald Rauning: “Mientras el modelo de institución de la industria cultural era la gran empresa establecida a largo plazo, hoy las pseudo-instituciones de las *creative* industrias se muestran como temporalmente limitadas, efímeras y basadas en proyectos”.<sup>290</sup>

Si en los ochenta se hablaba de proyectos alternativos, hoy se suele hablar de emprendedurías o empresas culturales, aludiendo a formas de producción cultural que han sido integradas por

---

<sup>288</sup> Villarreal, Rogelio, *Sensacional de contracultura*, Ediciones Sin Nombre, México, p.131.

<sup>289</sup> García Canclini, Néstor; Cruces, Francisco; Urteaga Castro Pozo, Maritza, *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales*. Ariel, Universidad Autónoma Metropolitana, Fundación Telefónica, Madrid 2012.

<sup>290</sup> Rauning, Gerald “La industria creativa como engaño de masas”, en *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*. A.A.V.V., Traficantes de sueños, mapas 20. Madrid, 2008, p.37.

completo dentro del sistema general de las industrias creativas. Desde luego que esta nueva situación tiene ventajas y desventajas en relación a la situación en los ochenta cuyo tratamiento ameritaría una investigación particular. Por ahora basta anotar que uno de los críticos de las industrias creativas es Gerald Rauning, quien caracteriza a las células que conforman este nuevo entramado de la economía cultural con el término de “institución proyecto”, un oxímoron sugerente, porque apela a la contradicción fundamental de las escenas culturales postsubterráneas: por *proyecto* alude a una *organización provisional*, sin certidumbre laboral futura, y por *institución* se refiere a una forma de acción ya *establecida* y generalizada, institucionalizada, dentro del actual sistema de industrias culturales, dinámica que hoy rige la nueva economía<sup>291</sup>.

Para el final de nuestro periodo, la situación había tomado este rumbo. Vania Macías ha descrito muy bien la operación del espacio alternativo de La Panadería, que desde su inicio en 1994 parecía funcionar según las dinámicas actuales: al haber vivido en el extranjero antes de abrir su foro, los artistas Miguel Calderón y Yoshua Okón pudieron vincular a La Panadería con circuitos internacionales y deslocalizar así la producción artística en México, por lo cual lograron invitar a varios artistas extranjeros, principalmente de Estados Unidos, Canadá y Austria. Por otro lado, ya que el inmueble de La Panadería era propiedad del padre de Okón, el lugar podría ser pensado como un espacio doméstico<sup>292</sup> semejante al de La Quiñonera, In Situ o Temístocles 44 pero, a diferencia de estos, en La Panadería ya había una noción estratégica en relación al circuito global de arte, así como en relación a sus formas de financiamiento, estrategias que no ejercieron los otros tres foros mencionados. De acuerdo a Vania Macías, “La Panadería estuvo prácticamente subsidiada por instituciones gubernamentales y particulares (desde el Fideicomiso para la cultura México-Estados Unidos diseñado por la misma Fundación Rockefeller que había apoyado a Curare y al grupo cabaretero-político de Jesusa Rodríguez, El Hábito, hasta el FONCA y, antes que nadie, el padre de Okón, dueño del inmueble, que lo prestó sin cobrar nada). Al mismo tiempo, los dos fundadores del lugar contaban con un conocimiento previo de los modos de operación de este tipo de espacios,

---

<sup>291</sup> La artista Daniela Libertad relata su transición personal fuera de la academia como describiendo su precariedad laboral: “Frecuentemente hay que trabajar [en otras cosas] para trabajar [en tu propio proyecto]. Asistir a otros artistas meserear, freelancear, hacer chambitas aquí y allá. Hacer lo que sea para poder setuir trabajando en lo propio y hacerlo con gusto”, “Cien preguntas cien personas”, La semana de Frente, año 2, número 100, del 30 de mayo al 5 de junio de 2013, México, p.18.

<sup>292</sup> Vania Macías registra diversos espacios de carácter doméstico o, en sus propias palabras, privado: a mediados de los ochenta, la exposición “Con la X en la frente”, realizada por Guillermo Santamarina en su departamento en el centro de la ciudad; las casas de Melanie Smith, Francis Alÿs y Thomas Glassford en Licenciado Verdad; El Foco y El Observatorio, que también eran talleres de artista, o El Departamento, en la casa de Carlos Jaurena; así como las exposiciones que Rubén Gallo realizó en su departamento. Cf. Macías, Vania, “Espacios alternativos de los noventa”, en *La era de la discrepancia. Arte y cultura en México, 1968-1997*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2006, p.370.

dentro y fuera del país; incluso en sus inicios, algunos artistas de Temístocles 44 colaboraron en la organización de la Panadería”.<sup>293</sup>

Después de realizar una lectura de los ocho números de *La PUSmoderna*, con miras a trazar algunas características de la revista y su periodo, podemos concluir que.

—El neomexicanismo según ha sido empleado para caracterizar a una parte de la creación visual, no es extensivo para definir las expresiones localistas de todos los artistas y creadores del periodo.

—Aún sin proponérselo, *La PUSmoderna* se rigió bajo una lógica de operación y prácticas semejantes a la de las revistas *underground* de la contracultura estadounidense de los sesenta.

—*La PUSmoderna* fue un espacio en sí mismo, desdoblado en un espacio metafórico y otro arquitectónico: el soporte en papel, por un lado, y el Bar Nueve, por el otro; lo cual la convirtió en una plataforma de encuentro de generaciones, escenas y disciplinas, a la manera de un espacio de exhibición como los muchos otros espacios que se abrieron en el periodo. Con esta característica irreductible, la revista reflejó, tanto como ayudó, a conformar las escenas subterráneas del periodo, convertida en un lugar de irradiación que marca también el momento de una dispersión hacia nuevas prácticas. Las páginas de la revista registraron, incluso, la emergencia de un nuevo agente cultural, el curador.

—Reflejó el tránsito de las escenas subterráneas del periodo hacia una nueva institucionalidad, inscrita ya dentro de los circuitos del mercado global. Un tránsito que fue del ejercicio de la gestión directa subterránea, informal, hacia la generalización de la precariedad laboral<sup>294</sup> inscrita en circuitos globales, o lo que Gerald Rauning llama “instituciones proyecto”.<sup>295</sup>

Si la apertura política comenzada con Luis Echeverría, así como continuada por Carlos Salinas, abrió la posibilidad de participación de varios sectores sociales activados desde el 68, esta apertura no incluyó a los nuevos agentes culturales de las escenas subterráneas que desde los

---

<sup>293</sup> Macías, Vania, “Espacios alternativos de los noventa”, en *La era de la discrepancia. Arte y cultura en México, 1968-1997*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2006, p.369.

<sup>294</sup> Cf. Lorey, Isabell, “Gubernamentalidad y precarización de sí. Sobre la normalización de los productores y las productoras culturales”, en *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*, Traficantes de Sueños, Mapas 20, Madrid, 2008, p.74

<sup>295</sup> Rauning, Gerald “La industria creativa como engaño de masas”, en *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*, A.A.V.V., Traficantes de sueños, mapas 20. Madrid, 2008, p.37.

sesenta se habían activado, conformadas por una serie de circuitos de producción y diseminación cultural que tuvieron que emprender por sí mismos sus propios proyectos culturales a veces reivindicando su independencia o su autonomía, regidos en su mayoría por la lógica de la economía informal, constituyendo redes sociales conectadas de manera presencial, dejando de lado al Estado como interlocutor, pugnando por su derecho a participar en la sociedad mexicana, reivindicando su especificidad, su diferencia sexual, cultural, o artística, desplegando un proceso que terminó cambiando los paradigmas de producción cultural en el país, ubicando en el centro a las hoy llamadas industrias culturales, logrando la integración relativa en el gran mercado global y manteniendo con el Estado una relación relativamente mucho más dinámica.

—Por último, no fue la sola apertura económica la que, de manera unilateral, propició los cambios de paradigma dentro de las escenas artísticas y culturales. Lo que el estudio de la experiencia de *La PUSmoderna* evidencia, es que las escenas subterráneas generaron desde abajo su propio ámbito de acción, forzando, directa o indirectamente, a los sistemas a abrirse.



## Índice de imágenes

Rogelio Villarreal “Homenaje a los héroes”, <i>La Regla Rota</i> 1, 1984.....	28
Fabrizio León, <i>La PUSmoderna</i> 3, 1991.....	29
Portada, <i>La PUSmoderna</i> 1, 1989.....	45
Rubén Ortiz, <i>La PUSmoderna</i> 1, 1989.....	46
Rubén Ortiz, “Lo que el viento a Juárez”, <i>La PUSmoderna</i> 1, 1989.....	46
Avrán, <i>La PUSmoderna</i> 1, 1989.....	47
Portada, <i>La PUSmoderna</i> 2, 1990.....	48
Portada, <i>La PUSmoderna</i> 3, 1991.....	48
Ernesto Álvarez “Ángel”, <i>La PUSmoderna</i> 3, 1991.....	49
Damián Ortega, “El derecho y el deber”, <i>La PUSmoderna</i> 3, 1991.....	51
Gouadamoore, <i>La PUSmoderna</i> 8, 1997.....	51
<i>La PUSmoderna</i> 1, 1989, segunda de Forros.....	54
<i>La PUSmoderna</i> 1, 1989, tercera de forros.....	55
<i>La PUSmoderna</i> 2, 1990, p.71.....	56
<i>La PUSmoderna</i> 1, 1989.....	60
Rubén Ortiz, <i>La Regla Rota</i> 4, 1987.....	61
Adolfo Patiño, “Bondage”, <i>La PUSmoderna</i> 1, 1989.....	61
Herny Witkowski, <i>La PUSmoderna</i> 3, 1991.....	62
Teresa Margolles, <i>La PUSmoderna</i> 3, 1991.....	63
“Crash”, <i>La PUSmoderna</i> 4, 1992.....	65
Teresa Margolles, <i>La PUSmoderna</i> 4, 1992.....	67
Archaos, <i>La PUSmoderna</i> 5, 1994-1995.....	68
“Frankenstein posmoderno”, <i>La PUSmoderna</i> 5, 1994-1995.....	69
“Para maquinarte mejor”, <i>La PUSmoderna</i> 5, 1994-1995.....	70
Rubén Ortiz “Ritos de sangre”, <i>La PUSmoderna</i> 2, 1990.....	74
Portada, <i>La PUSmoderna</i> 4, 1984-1985.....	91
Manuel Ahumada “Marilyn”, <i>La PUSmoderna</i> 4, 1992.....	92
Manuel Ahumada, <i>La PUSmoderna</i> 4, 1992.....	93
Adolfo Patiño, “Hartas visiones”, <i>La PUSmoderna</i> 1, 1989.....	99
Sylvia Navarrete, “Rubén Bautista, últimas palabras”, <i>La PUSmoderna</i> 1, 1989.....	100

## Bibliografía

AA. VV., *La era de la discrepancia. Arte y cultura en México, 1968-1997*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2006.

AA. VV., *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*, Traficantes de sueños, Madrid, 2008.

— José Agustín, *La Nueva música clásica*. Ed. Universo, México, 1985, p.165.

--- José Agustín, *Tragicomedia Mexicana 2. La vida en México de 1970 a 1982*. Editorial Planeta. Sexta reimpresión, 1996.

--- José Agustín, *La contracultura en México. La historia y el significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks y las bandas*. Ed. Grijalbo, México, 1996.

— Allen, Gwen, *Artists' Magazines. An Alternative Space for Art*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2011.

—Arteaga Castro Pozo, Maritza, *Por los territorios del rock, identidades juveniles y rock mexicano*, Centro de Investigación y Estudios sobre Juventud/CONACULTA/DGCP, México, 1998.

—Azerrad, Michael, *Our Band Could be your Life. Scenes from the American Indie underground 1980-1991*, Back Bay Books, Boston, 2001

—Barrios, José Luis, “Los descentramientos del arte contemporáneo: de los espacios alternativos a las nuevas capitales (Monterrey, Guadalajara, Oaxaca, Puebla, y Tijuana”, en Isaa Ma. Benítez Dueñas, coordinadora, *Hacia otra historia del arte en México. Disolvencias (1960-2000)*, CURARE/CONACULTA, 2001.

—Benítez Dueñas, Isaa María, editora, *Crónicas del paraíso. Arte contemporáneo y sistema del arte en México*, Editorial Ephemera, México, sin fecha.

—Berman, Marshall, *Todo lo solido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Siglo XXI, México, 1988.

—Berman Sabina y Jiménez, Lucina, *Democracia cultural*, Fondo de Cultura Económica, México, 2006.,

—Cook, Bruce, *La generación beat. Crónica del movimiento que aigtó la cultura y el arte contemporáneo*, Ariel Letras, México, 2011.

—Cortés, David, *El otro rock Mexicano, experiencias progresivas, sicodélicas, de fusión y experimentales*, Times Editores/Tower Records, México, 1999.

—Cruzvillegas, Abraham, *Round de sombra*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2006.

---“Temístocles 44: ¿Qué parió?!” en Julie Rodrigues Widholm, editor, *Escultura Social, a New Generation of Art from Mexico City*, New Haven / Londres, Museum of Contemporary Art Chicago / Yale University Press, 2008.

—Diccionario de la Real Academia Española, vigésimo segunda edición, 2001, <<http://lema.rae.es/drae/>>

—Debroise, Olivier, “Puertos de entrada: el arte mexicano se globaliza 1987-1992”, en *La era de la discrepancia. Arte y cultura en México, 1968-1997*, Universidad Nacional autónoma de México, México DF, 2006

—De Villena, Luis Antonio y Savater, Fernando, *Heterodoxias y contracultura*, Montesinos, Barcelona, 1982.

—Drucker, Johanna, *The century of artists' books*, Granary Books, New York, 2004.

—Estrada, Tere. *Sirenas al ataque. Historia de las mujeres roqueras mexicanas (1956-2000)*, Secretaría de Educación Pública, Instituto Mexicano de la Juventud, México, 2000.

—Expósito Marcelo, Introducción a *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*, Traficantes de Sueños, Madrid, 2008.

— Flanagan, Bob, *Supermasochist*, REsearch publications, San Francisco, California 1993

—Flores, Malva, *Viaje de vuelta. Estampas de una revista*. Fondo de Cultura Económica (colección vida y pensamiento de México), México, 2011.

—García Canclini, Néstor; Cruces, Francisco; Urteaga Castro Pozo, Maritza, *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales*. Ariel / Universidad Autónoma Metropolitana / Fundación Telefónica, Madrid, 2012.

--- García Canclini, Néstor; Piedras Fera, Ernesto, coordinadores, *Jóvenes creativos, estrategias y redes culturales*, Universidad autónoma Metropolitana, Biblioteca de alteridades, México, 2013.

—Goffman, Ken, *La contracultura a través de los tiempos. De Abraham al acid-house*, Anagrama, Barcelona, 2005.

—Howard, Mel y King Forcade, Thomas, compiladores, *Libro de lectura clandestina*, Editorial Extemporáneos, México, 1973.

—Hedbidge, Dick, *Subcultura, el significado del estilo*, Paidós Comunicación 157, Barcelona, 2004.

—Jackson, Enrique, “El Auditorio Nacional, un Experimento con Éxito”, en *El Nuevo Auditorio nacional, 1991-1994*, Grupo Azabache, México, 1994.

—King, John, ‘Plural’ en *la cultura literaria y política latinoamericana. De Tlatelolco a “El ogro filantrópico”*, Fondo de Cultura Económico (colección vida y pensamiento de México), México 2011.

- Kotz, Liz, *Words to be looked at, lenguaje in 1960's art*, The MIT Press, Massachusetts, 2010
- Kwon, Miwon, *One place after another, site-specific art and locational identity*, The MIT Press, Massachusetts, 2004.
- Martínez Rentería, Carlos, compilador, *La cresta de la ola. Reinenciones y disgresiones de la contracultura en México*, Generación Publicaciones Periodísticas S.C., México, 2009.
- McMillian, *Smoking Typewriters. The Sixties Underground Press and the Rise of Alternative Media in America*. Oxford University Press, New York, 2011.
- Okón, Yoshua, “Introducción”, *La Panadería 1994-2002*, Turner, México 2005.
- Ortega, Josefa, “Introducción”, *¿Neomexicanismos? Ficciones identitarias en el México de los ochenta*, catálogo de la exposición en el Museo de Arte Moderno, MAM, México DF, 2011.
- Paredes Pacho, José Luis, *Rock mexicano, sonidos de la calle*; Aguirre Beltrán Editores, México 1992
- Paredes Pacho, José Luis, “Un país invisible. Escenarios independientes: autogestión, colectivos, cooperativas, microempresas y cultura alternativa”, en Francisco Toledo, Enrique Florescano y José Woldenberg, coordinadores, *Cultura mexicana: revisión y prospectiva*, Taurus, México, 2008.
- Paredes Pacho, José Luis y Blanc, Enrique, “Rock mexicano, breve recuento del siglo XX”, en Aurelio Tello, coordinador, *La Música en México*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Fondo de Cultura Económica, México, 2010.
- Parfrey, Adam, ed, *Apocalypse Culture*, Feral House, Los Ángeles, 1990.
- Peck, Abe, *Uncovering the Sixties. The life and Times of the Underground Press*, Citadel Underground/Citadel Press Book/Carol Publishing Group, New York, 1991
- Piedras, Ernesto, *¿Cuánto vale la Cultura? Contribución Económica de las Industrias Protegidas por el Derecho de Autor en México*, Conaculta, CANIEM, SOGEM, SACM, México, 2004.
- Ponce, Roberto, “El Chopo y los rupestres de Rockdrigo: Herencia callejera”, en Jorge Pantoja, compilador, *Cuando despertó, el dinosaurio ya no estaba ahí. Crónica de un fenómeno cultural. El Tianguis del Chopo*, Ediciones Imposibles, México, 1996,
- Racionero, Luis. *Filosofías del underground*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1977.
- Rauning, Gerald “La industria creativa como engaño de masas”, en A.A.V.V., *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*, Traficantes de sueños, Madrid, 2008.
- Rozak Theodore, *El nacimiento de una contracultura*, Editorial Kairos, Barcelona, 2005.

- Sheridan, Guillermo, *Los contemporáneos ayer*, Fondo de Cultura Económica, México, 2003.
- Soto R. Jorge, “Organización y Seguridad”, en *Palacio de los Deportes 1990-1991*, OCESA (Operadora de Centros de espectáculos, S.A. de C.V), México, 1992
- Thornton, Sarah, “General Introduction”, en Ken Gelder y Sarah Thornton, editores, *The Subcultures Reader*, Routledge, Londres, 1997.
- Tibol, Raquel, *Gráficas y neográficas en México*, Casa Juan Pablos/Secretaría de Cultura del Gobierno del Distrito Federal, México, 2002.
- Vale, V. Juno y Juno, Andrea, editores, *Modern Primitives*, REsearch publications, San Francisco, California, 1989.
- Vale, V. Juno y Juno, Andrea, editores, *Industrial Culture Hand Book*, introducción de Jon Savage, REsearch publications, San Francisco, California, 1983 [1991].
- Villarreal, Rogelio, *Sensacional de contracultura*, Ediciones Sin Nombre, México, 2009.
- Zolov, Eric, *Rebeldes con Causa, la contracultura mexicana y la crisis del Estado patriarcal*, Ed Norma, México, 2002.

## REVSITAS

- La Regla Rota 1* (primavera de 1984), México.
- La Regla Rota 2* (verano de 1984), México.
- *La Regla Rota 3* (primavera 1985), México.
- *La Regla Rota 4* (primavera de 1987), México.
- La PUSmoderna 1* (noviembre-diciembre 1989), México.
- La PUSmoderna 2* (enero-febrero 1990), México.
- La PUSmoderna 3* (enero, febrero y marzo de 1991), México.
- La PUSmoderna 4* (primavera 1992), México.
- La PUSmoderna 5* (invierno 1994-1995), México.
- La PUSmoderna 6* (verano 1996), México.
- La PUSmoderna 7* (otoño 1996), México.

— *La PUSmoderna* 8 (primavera 1997), México.

—Oswaldo Sánchez, "El cuerpo de la nación. El neomexicanismo: la pulsión homosexual y la desnacionalización", *Curare* 17 (enero-junio 2000), México.

—Helguera, Enrique, "Las apariencias no engañan: gráfica y contenido en algunas aventuras editoriales del Madrid posmoderno (1983-1998)", *Revista Experimenta*, monográfico titulado "25 años de diseño gráfico español, 1970-1995", 13/14 de diciembre, Madrid, 1996.

## WEB

—*Revista Replicante, cultura crítica y periodismo digital*, marzo 2013, <<http://revistareplicante.com/las-noches-del-nueve/>>

—Debroise, Olivier, "Un Pos modernismo en México", *México en el Arte*, 16 (primavera 1987) <<http://www.arte-mexico.com/critica/od102.htm>>

—Medina, Cuauhtémoc, "Sobre la curaduría en la periferia", *Laberinto*, suplemento cultural, diario *Milenio*, 20 de septiembre, 2008: <<http://www.milenio.com/cdb/doc/impreso/8107492>>